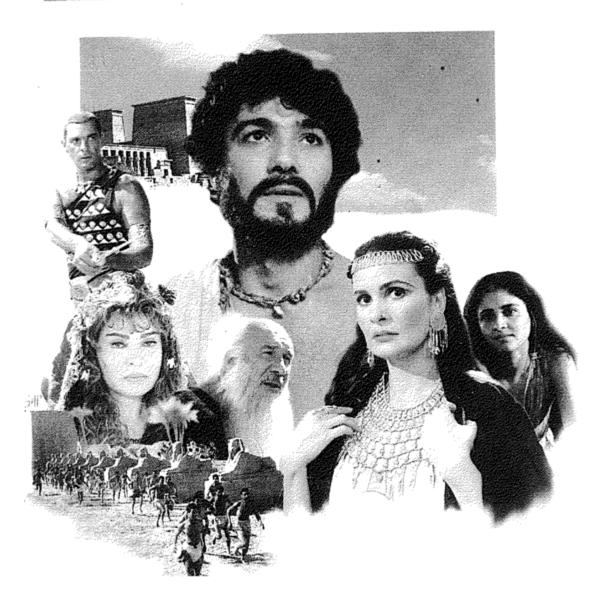


العدد
١١١
نوفمبر
١٩٩٤

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



يوسف شاهين مهاجراً و متهماً

فلسفة فاسدة وتعليم متطرف

أول قصة نشرها نجيب محفوظ

أبو القاسم الشابى: لابد لليل أن ينجلى

الرقص على الذات فى مهرجان التجريب

ادوار سعيد وتحية كاريوكا

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي/أكتوبر ١٩٩٤

+٩٢ . ٧

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف: ملصق فيلم «المهاجر»

الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندى

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف:

عزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

صف: أجهزة جريدة «الأهالى» ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت.

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

فى هذا العدد

ملف: التعليم والتطرف

نصوص

الديوان الصغير

الحياة الثقافية

أ

افتتاحية

أول الكتابة

أحداث جسام تتوالى بصورة لا يستطيع الذهن أن يحللها ولا يحتملها القلب.. الاعتداء الجبان على نجيب محفوظ يجرح القلب ويثقله ويدعونا لإعادة النظر فى كثير من المسلمات الشائعة حول التطرف الدينى، والإضراب الكبير لعمال كفر الدوار الذين نجحوا فى الحصول على حقوق أساسية كانت الإدارة قد إنتزعتها منهم يملأ القلب بالفرح والأمل لأن عملا جماعياً للطبقة العاملة يفتح الطريق للخروج من مأزق شامل ويزيح التطرف إلى الوراء وهو يضع فى بؤرة الضوء كل الحصاد المرير للتبعية ونظام السوق وحمى بيع القطاع العام والخصخصة ..

وللوهلة الأولى سوف يبدو الموضوعات وكأنهما منفصلان دون رابط .. ولكن التأمل العميق لابد أن يكشف لنا الوشائج غير المرئية بينهما لأن برنامج الحكومة الاقتصادى لا يشكل فحسب إفقاراً مادياً للأغلبية الساحقة من المصريين ولكنه أيضاً برنامج إفقار روحى ومعنوى يتأسس على الإفقار المادى، تدهور التعليم وفرح الفقراء منه، أحادية الإعلام الذى أصبح منبراً مفتوحاً يصول ويجول فيه بعض من ينصبون أنفسهم مفتين وشيوخاً .. بينما تحتجت قسراً النزعات والتيارات العقلانية والنقدية أو تتشوه.. وتتوارى صور الاحتجاج الجماهيرى فلا يعرف الناس إلا شكلاً واحداً مزيفاً هو الشكل المتستر بالدين الذى يصب وحشيته على المجتمع، ويلاحق الكتاب الأحرار بالرصاص والسكاكين ويقتنص سياحاً أبرياء ، فألا

يلفت نظركم أن الجمهور الواسع لا يعرف عن طريق التليفزيون والإذاعة شيئاً عن أدب "نجيب محفوظ" اللهم إلا بعض المسلسلات ، وأنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن أفكار الدكتور "فرج فودة" أو كتبه، وإن كان فى الحالتين قد تابع الضجة الإعلامية المثيرة والفارغة فى العمق.

خصصنا ملف العدد للتعليم والتطرف من قبل أن يغرس الشاب- الضحية الذى تحول إلى وحش - سكينه فى رقبة كاتبنا العظيم.. وها هو الحدث الدامى يجعل ملفنا أكثر من راهن..

فكما يقول الدكتور شبل بدران "يعتمد التعليم المصرى منذ نشأته وحتى الآن على التلقين وتنمية الذاكرة الصماء مبتعداً عن تنمية ذاكرة الإبداع والابتكار والخلق.."

كما "أنه نظام يكرس الأنا وينفى الآخر نفياً مطلقاً من خلال المحتوى المعرفى للمقررات الدراسية.. التى تكرس النظرة الأحادية للعالم وللتاريخ وللإسلام..." فهل هناك نفى للآخر- حتى ولو كان هذا الاخر شيخاً يتجاوز عمر الجدود- أكثر من هذا النفى الهمجى الشرس؟ يتضمن الجزء الأخر من الملف تحقيقاً عن دراسة الفلسفة ومناهجها من الجامعات المصرية، وقد طرد الجمود والتخلف الفلسفة من حياتنا وعقولنا فهجرت شواطئنا منذ إحراق كتب ابن رشد ونفيه، ومنذ أسس الغزالى فى تاريخنا لاتهام الفلاسفة بالزندقة والإلحاد. وأصبح- دون ابن رشد والرازى والكندى - هو العلامة الأساسية لتراثنا التى يقدسها السلفيون والظلاميون ، بل ويفرضون هذه القدسية فرضاً على مناهج الدراسة وحتى القراءة العامة.. وإن كنت لن أتفق مع فكرة تتردد كثيراً حول "تنقية التراث"، فالأفضل منها دراسة هذا التراث دراسة تاريخية موضوعية علمية. إننا نسأل سؤالاً نريدكم جميعاً أن تشتركوا فى مشروع الإجابة عليه:كيف ترتبط دراسة الفلسفة بواقعنا؟

وكيف تسهم الفلسفة فى بناء إنسان جديد قادر على فهم ذاته وفهم العالم من حوله؟ كما يسأل الدكتورحمزة السروى" الذى يفسر غياب الفلسفة العربية كنتيجة لغياب الاستقلال الاقتصادى والفكرى والحضارى.

ويرى الدكتور سعيد مراد "أن فرض دكتاتورية على حركة الفكر داخل المجتمع الطلابى يخرج جيلاً من الكتبة فارغى العقول.. "ودعا لضرورة التخلص من طرق الامتحانات التقليدية.

أما الدكتور "حسين جاد" الذى سبق أن صك مصطلحاً جديداً سماه "أيديولوجية الكآبة" وهو يحلل فكر

الجماعات الظلامية والمتطرفة فيرى أن سبب العقم الإبداعى يتمثل فى أننا "لم نستطيع كما فعل الأوربيون أن نتخلص من السقف الفكرى الذى يحدد انطلاقة الفكر والخيال، فالقيود ليست فقط من داخلنا ولكن فى عقولنا"..

وإن كنا نرى أن القيود التى في عقولنا ترتبط بوشائج عميقة بالقوانين المقيدة للحريات أى بطبيعة النظام السياسى الذى يصادر حقوق الطلاب فى الحركة وفى التفكير.

في سياق بحثنا عن طريقة مبتكرة نقول بها لنجيب محفوظ حمدا لله على سلامتك، وبعد أن قامت "الأهالى" بعملها الجرئ المجيد (لعله غير مسبوق فى أى مكان فى العالم) ألا وهو نشر روايته "أولا حارتنا" فى عدد خاص من الجريدة، رأينا أن ننشر أول قصة لنجيب محفوظ فوجدنا الأصل الأول "للجبلاوى" الجباروالفتوات من أجداد الحرافيش فى شخصية الأب المهمن وإن كان فى "ثمن الضعف" هو رجل "من الغابرين".. وتأثير الفلسفة وعلم النفس عليه وهو ينسج علاقة حب - كراهية فريدة بين الأب والابن وعلاقة الابن بالأم وإن ساقها فى شكل موعظة .. وإن كانت قد برزت بشكل جنينى كل الخطوط الأساسية لتوجهاته المستقبلية فى القص والتأمل والتكثيف الذى تحول بعد ذلك إلى تجريد.

وقد خصنا الدكتور رفيق الصبان بتأملاته الشعرية فى عالم نجيب محفوظ وأثره على تشكله الوجدانى والثقافى، وإن كان خط الدكتور رفيق الصبان أرداً كثيراً من خطى، وقد تنافسنا هو وأنا فى تعذيب "سهام ونعمة ومنى وعزة" اللاتى يتقبلن برضى، وقمن بأعمال الصف سعيدات أو على الأقل لم يظهرن الغضب. ولما كنا قد عجزنا عن الاحتفال بالذكرى الثلاثين لرحيل «العقاد» فى مارس الماضى فقد آثرنا أن لاينتهى العام دون تحية واجبة لن تكون بديلا عن ملف نعده بتأن عن هذا الكاتب الكبير الذى يؤثر مايزال فى أجيال جديدة. وقد خصنا الصديق الجراح د.عمار أبو طالب بقراءته لترجمة شيطان العقاد، وهى قصيدته الطويلة التى لم تدرس دراسة وافية. وكما نعرف فإن نقاد العقاد يختلفون اختلافا بينا حول تقييمه كشاعر وإن كان عماد شأن محبى العقاد يرى فيه شاعراً عظيما، وهو يتساءل، إن كان العقاد قد قصد إلى كتابة أعظم أنواع الشعر وأخلدها وهو المحلمة؟ ولعله بهذا السؤال يدعونا لنبحث لماذا لم يعرف العرب على نطاق واسع الشعر الملحمى الذى عرفه اليونانيون والأوروبيون؟

ورغم أن المقارنة التى أجراها

"عماد" بين بحور الشعر الأوروبى وبحور الشعر العربى هى مقارنة غير علمية بسبب الاختلاف الجذرى بين الثقافتين، فإذا كانت البحور تتأسس على الإيقاع فإن إيقاعات الموسيقى العربية التى تهنض على ما يزيد عن خمسمائة مقام تختلف تماماً عن إيقاع الموسيقي الغربية التى لا تعرف سوى المقامين الكبير والصغير وهى لا تعرف على سبيل المثال "الربع تون" الذى يميز الموسيقى العربية. ومع ذلك فإن الشعر العربى لم يعرف الملحمة لأن سياقاً ثقافياً كامل الاختلاف هو الذى أسفرت التفاعلات فى داخله عن ولادة الملحمة فى الثقافة الغربية.

فى ذكرى رحيله الستين اخترنا أن نقدم لكم الديوان الصغير من أعمال الشاعر التونسى الذى مات فى الخامسة والعشرين بعد أن خذ له القلب "أبو القاسم الشابى" وإن بقى بيتاه الملهمان يترددان فى أرجاء الوطن العربى من المحيط إلى الخليج: **إذا الشعب يوماً أراد الحياة**

فلابد أن يستجيب القــــدر
ولابد لليل أن ينجلـــــى
ولابد للقيد أن ينكـــــسر

ثم:

ومن لا يحب صعود الجبال
يمشى أبد الدهر بين الحفر

إن صوت الشابى يكاد يخرج زاعقا من بين القبور متأسيا على ما حل بأمته، رافضاً الاستسلام والقنوط محرضاً على رفض الظلم والمهانة، ولعل هذا هو السر فى التعلق به والاجماع عليه، هذا الفتى القوى الجميل الذى قدم كتابه الصغير عن الخيال الشعرى عند العرب قائلاً وكأنه يقول الآن:

"لقد أصبحنا نتطلب حياة قوية مشرقة ملؤها العزم والشباب، ومن يتطلب الحياة فليعبد غده الذى فى قلب الحياة، أما من يعبد أمسه وينسى غده فهو من أبناء الموت وأنضاء القبور.."

أليست هذه رسالة راهنة لعبدة الأسى فى أوطاننا وهم كثيرون ومؤثرون؟

نقدم لكم فى العدد القادم قراءة فى أوراق الندوة التى انعقدت فى مدينة فاس المغربية على هامش الدورة الرابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين التى اختارت الشابى ليكون موضوع ندوتها.

نحن ندعوكم لقراءة صعبة - وإن تكن ممتعة عن "التهكم وتجربة اللا تطابق" للناقد التونسى "محمد بن حمودة" الذي يعيش فى باريس وسبق أن قدم لنا قراءة تشكيلية غير مسبوقة لمعرض بيكاسو "الأشياء". ويتميز بن حمودة بغزارة معرفته

وتملكه للثقافتين الأوروبية والغربية.

فهل نرى حقاً "أنه عادة لا يُتهكم من ماجن، وأن مالا يرضى فعاله لا قدرة له على احتقاره بل تراه يحقد عليه؟"

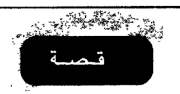
إن سياحته العقلية المركزه فى التهكم واللا تطابق من أرسطو المثالى حتى دريدا التفكيكى حيث من شأن اللا تطابق أن يولد، فى المقابل، هامشاً يختل من أثره توازن المبدأ الرمزى.." هى دعوة لتأمل فكرته المركزية المدهشة من كل جوانبها .. وهى أيضاً كتابة جديدة.

يقدم كل من مجدى حسنين ورانية خلاف قراءة لأعمال المسرح التجريبى الذى وجدت فيه رانيه "رقصاً على الذات" ،وطرح مجدى سؤالا حول جداوه، وسوف نقدم فى أعدادتالية قراءة نقدية لأهم إنجازات هذا المهرجان على الإطلاق وهى مجموعة الكتب الحديثة عن المسرح التى ترجمتها أكاديمية الفنون

فى كلمتها عن المسرح تقول لنا الناقدة نورا أمين كيف أن مسرح العبث اعتمد لغة طفولية كلغة متحررة من المجتمع مثل تحرر الأطفال النسبى منه بوصفهم مهمشين فيه..، وتقرأ لنا كتاب السينما العربية الذى ترجمته الناقدة مى التلمسانى وقد عملت كل من نورا ومى باجتهاد كبير فى ترجمة كتب المسرح التى أصدرها الأكاديمية..

وثائقنا لهذا العدد مثلها مثل الديوان الصغير تحمل دعوة للمقاومة رغم طول الطريق وتعرجاته.. فها هى الآثار الوخيمة لإتفاقيات كامب دافيد والصلح المنفرد المصرى- الصهيونى تتعمم فى البلدان العربية واحدة بعد أخرى، بالرغم من بقاء الأرض العربية محتلة فى فلسطين وسوريا وجنوب لبنان والأردن ، وإذا الشعوب عاجزة الآن عن تملك دقة مصائرها فلا ينبغى أن يفلت المستقبل من أيدى القوى الوطنية والتقدمية التى تكافح فى شروط معقدة.. وهكذا ولدت لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية فى أوساط الفلسطينيين فى سوريا وأتمت عامها الخامس، ونحن ننشر بيان جمعيتها العمومية الختامى، كما ننشر نداء لداء المثقفين العرب لإنقاد الشاعرة العراقية نازك الملائكة.. وإنقاذ الشعب العراقى كله من اثار الحصار الذى أدى إلى تجويعه وهو واقع بين مطرقة حكم ديكتاتورى مغامر ودموى، من جهة، وسندان التوحش الأمبريالى من الجهة الأخرى، ليحصد العرب من أحلك أيام تاريخهم الحديث كل هذا الحصاد المر. وأكثر ما نتمناه من قلوبنا أن يكون ما تقوم به إسهاماً حقيقياً - ولو محدودا - فى تهيئة الأرض لنهوض أمتنا من كبوتها والسيطرة على مصيرها..

المحررة



ثمن الضعف

أول قصة نشرت للكاتب الكبير المجلة - الجديدة ١٩٣٤/٨/٣

نجيب محفوظ

فى ذلك الوقت صار البيت من الآثار القديمة التى لايؤبه لجمالها بعد أن كان تحفة فى القرن الماضى هيهات أن تروق فى نظر الذوق الحديث هذه الحيطان العالية الضخمة التى تشبه جدران الحصون والقلاع وهيهات أن تتقبل عين قبولا حسنا مثل هذا الفناء الوحشى المتسع الذى هو أشبه مايكون بأفنية المقابر.. ثم هذه الطاقات الضيقة التى تحاكى الثقوب. وهذه البئر العتيق التى سدت قوهتها بألواح الخشب بعد أن جرت على أرض الفناء أقدام الأطفال الصغيرة، كل ذلك وغيره جعل الإقامة فى البيت عسيرة على من لم يترب فيه ويأنس به من سكان هذه الأحياء القديمة التى ران آثار منظرها التالف فى النفوس إلا أن الذكريات التى تطوف بأنحائها تفعل بالخيال فعل المخدرات وتحلق به فوق هذه الأجيال المنطويةحينما كانت العمامة لباس الرأس الرسمى وكان الحمار يحتل مكانة الطيارة والقطار، وحينما كانت تعيش هاتيك النسوة الجميلات المخدرات مسجونات يعلو حور عيونهن روح سأم وكسل.

بنى هذا البيت رجل من الغابرين كان موضع فخره وعماد ثروته لمن بعده وتوراثه أولاده وأحفاده على مر الزمان حتى انتهى إلى آخر رب من أرباب هذه الأسرة، نشأ هذا الرجل فى

صباه نشأة أهل هذه الأحياء البلدية فى الزمن القديم، يتشاجر ويمارس الشطارة حتى إذا صار شابا كان من الفتوات المعدودين والمعروفين بين عصابات الدراسة والعطوف. ثم كان زوجا من الأزواج الذين لاتنقضى ليالى زفافهم إلا بموت غريم أو بقتال عنيف لايسلم منه إلا من كتب الله له العمر الطويل ودفعه الزواج والزوجة إلى النفور من حياته وساعد على ذلك أن الشرطة كانت قد كسرت شوكة الفتوات فاشتغل بما كان عنده من مال فى تجارة شريفة حفظت حياة أسرته.

وفى ذلك الوقت وقع شىء عجيب لمن كان فى سنه ذلك أنه خلف طفلاً كان يكون عزاءه وسلوته لولا أن نزلت به نقمة شديدة إذ أصيب بمرض فأمضه الألم وضاق صدره بالدنيا وضاق به من لم يكن يذوق السعادة إلا بوجوده.

نشأ الطفل الصغير ترعاه محبة أم عجوز جمعت له فى قلبها عناية كانت توزعها على ستة من الأبناء كانت تحبه حب العبادة. وتسهر على راحته وبجانب هذه الأم كان الأب المريض الذى أنساه المرض كل ماعدا نفسه، فلم يجد عنده الطفل عاطفة ما وإنما ألفاه رجلاً صارماً سريع الغضب كبير الشراسة، لايحتمل لعبه، ولايرضى عن تدلله، ولايحقق له رغبة، وجد الطفل نفسه بين هذين الشخصين المتناقضين فلم يتردد أن يمنح نفسه لوالدته ويسلم لها قلبه وتحامى إياه على قدر طاقته.

وكان إذا غاب الأب عن البيت صار هو سيد الجميع، يلعب كيفما يشاء ويلهو كما يهوى ويخرب مايحلو له تخريبه ويأمر الخادم وغيره فلايعصى له أمر، حتى إذا رجع الرجل إلى مأواه انكمش صاحبنا فى ركن من أركان البيت لايأتى حراكا ولايتكلم إلا همسا حتى يغلبه النوم.

وصار صبيا ونزل إلى الحارة وتعرف بصبيان كثيرين وألفاهم جميعاً أشد منه ساعدا وأقسى نفسا وأجرأ قلبا، ولم يجب أحد منهم له مطلبا وإنما صار هو يجيب طلباتهم إن كارها أو راغبا ولم يلبث أن عرف بينهم فتى كانوا يسمونه "الفتوة" لجسارته وقوته فتقرب إليه وتملقه ورضى أن يشركه معه فى مصروفه اليومى عن طيب خاطر لعطف الآخر عليه وجعله فى حمايته يدفع عنه شر المعتدين ويشركه معهم فى اللعب ويوصله إلى بيته إذا خيم الليل. ووجد الصبى سعادة فى ظل حماية صديقه وبطله فأحبه وصار طوع يده فى كل شىء ولقى من عطفه ما جعله يتمتع باللعب فى كل يوم فكان يشعل فانوسه فى رمضان ويسير مع الصبيان يردد الأناشيد فلا يخطف الفانوس منه أحد، كما كان يستأجر



الحمير والدراجة فى الأعياد ويلهو مطمئناً من مشاكسة الأطفال وشطارتهم.

ونما قليلا ودخل المدرسة هو وجل رفاقه وهناك لقى المدرس فاسترعت صورته والده فى ذهنه فخافه فى بدء الأمر وكان لايأتى حراكا طوال اليوم كأنه قد جمد أو شل عن الحركة ولم يكن أشق على نفسه من أن يطلب منه أن يتكلم مطالعاً أو مجيباً عن سؤال. وعرف بذلك فكان إذا قام ليتكلم انتبه إليه الجميع وتبادلوا الغمز والتضاحك ويبقى هو ساكنا مضطربا لاينفع فيه إغراء المدرس ولاتكشيرته وربما يضيق به فيهوى على وجهه بيده ويأمره بالجلوس.

ثم أخذ يشق طريقه إلى الشباب والفتوة وأخذ قلبه يتفتح ويتنسم حياة أسمى من هذه الحياة أو هى أسمى ما فى هذه الحياة. وكانت تقيم على مقربة من بيته أسرة حلوانى فيها بنت صبية حسناء تسمى هنيه كانت تلفت نظره إليها برشاقتها وهى تسير فى الحارة تضرب بقبقابها الأرض كأنها توقع نغما، فلما ولج باب الشباب زادت معانى الفتاة فى نظره ووجد فيها مواضع للحسن كثيرة كانت خافية، وخفق قلبه لحبها واحتار هو فى أمره ماذا يفعل؟ لأن كل ماعنده من شجاعة - أن كان عنده شىء منها - لا يستطيع أن يدفعه لشىء للنظر إليها وهى محولة النظر عنه فإذا وجهت عينيها نحوه أسدل أجفانه فى حياء كبير وفر من

أمامها. ولكن أعانه على أمره أن الأسرتين كانتا حبيبتين وكانتا تتزاوران فكانت تسنح فرص يخلو فيها الفتى بالفتاة وكانت هى تبذل ما تستطيع لتحرك لسانه بالكلام أو نفسه بالإبانة ولكن عبثا، حتى يسر لهما الله الأمر وتكلمت الوالدتان أو تكلمت والدة الفتاة ولم ترفض والدة الفتى لأنها كانت تقرأ صفحة ابنها وتشفق عليه فى حيرته، وفرح هو فرحا شديداً وسعد بحبه وحبيبته وكان يزيد فى فرحه أنه لم يكن يعرف كيف يمكن التعرف بفتاة، وكان يتصور أن الأمر مستحيل وقد كان صديقه الفتوه ماهراً فى ذلك كل المهارة وكان يدعوه إلى مرافقته ساعات عبثه فكان يرافقه منتبها ويرهف أذنيه ويسدد عينيه إليه وهو يداعب من يداعب من البنات وكان يحاول أن يفعل مثله ولكن كان لسانه أضعف من أن يتحرك بكلمة فى أمثال هذه المواقف ودارت الأيام وإن ظل كل شىء كما هو، ظل أبوه كما كان مريضاً لا يطاق، وظلت أمه تحبه ذلك الحب الشديد الذى يستهين بكل شىء، وبقى هو مرتاحا بحب أمه وإن قابله ببطر وجحود، سعيدا بحب هنيه سعادة لايشوبها شىء - وكانت حياته المدرسية بطيئة تزهق النفس لذلك كان خطأكبيراً أن ينال البكالوريا وقد تنفس أبوه الصعداء وقال كفى مدرسة وعزم على توظيفه كما هو لأن حياته المدرسية لم تكن تبشر بنجاح وقد سقط كثيراً حتى أنه فى السنة التى نال فيها البكالوريا كان صديقه القديم "الفتوة" يمتحن امتحانه النهائى فى مدرسة البوليس. وأخيرا وجد نفسه جالسا أمام مكتب فى أحد الدواوين وقد داخله فرح عظيم بذلك ولم يكن شىء فى أخلاقه يهدد حياته كموظف فهو مخواف رعديد لايجرأ على مخالفة رئيس أو معاندة زميل وكان أحب شئ لديه أن يكون بعيداً عن كل مسئولية خطيرة. بذلك عاش فى الديوان سعيداً مرتاحا.

حدث فى ذلك الوقت أن صديقه الفتوه ترقى ضابط وشاع أمر رجوعه فى الحى فأحدث هزة فرح فى قلوب أصدقائه وجيرانه هذه وما هى إلا ساعة حتى طلع على منتظرى قدومه وهو فى البدلة الرسمية مزهوا شامخاً، وقليل من يعرف التأثير السحرى الذى لهذه البدلة فى مثل هذا الحى وذهب إلى الضابط مع من ذهب للتهنئة وقد تحدثا طويلا فى شئون كثيرة كان من بينها الزواج نفسه وقد ظن صاحبنا أنه يمكر بالضابط حين قال أنه يجدر به إذا نوى أن يتزوج أن يختار زوجة من أسرة راقية جديرة به.. حاول بذلك أن يصرفه عن فتاته والطبقة التى ينتمى إليها. ولكن الحوادث لم تترك لقلبه

راحة إذ ذهبت فتاته وأمها إلى أسرة الضابط مهنئين، والظاهر أن الضابط أعجب بهنيه. وكانت قد تغيرت كثيراً عما كان يراها وهى طفلة، ولاحظ صاحبنا البائس أن صديقه الفتوه يعنى بفتاته وأن فتاته تعنى بنفسها زيادة عما قبل، وأحس أنها لم تصبح له كما كانت ، - فاشتدت آلامه وانكمش فى بيته لايلقاها ولايحدثها فيما يقض نومه ويمض نفسه، رضى فى المعركة بالانكماش لجبنه وغروره وتوالت الحوادث سريعة بحيث لاتدع مجالاً للتفكير طلب الضابط يد الفتاة واعتذر أهلها بوعد مع أسرة صاحبنا، ولم يمض على ذلك أيام حتى كانت هنية هاربة مع الضابط حيث تزوجها بالرغم من الجميع، وأثير فى الجو غبار كثيف ودوى فى الآذان لغط كثير، ثم هدأ كل شىء إلا قلبه، وكان العزاء عزيزاً عليه لأنه علم أنه لايمكن أن يعرف بعد الآن فتاة، وأنه فقد شبابه وأتمت الحوادث مفاجآتها الغريبة فلم يمض شهران حتى اختلف الضابط والفتاة وتنغصت سعادتهما وانتهى الأمر بينهما وعادت هنية إلى بيت أبيها وكان هو يتتبع الأخبار باهتمام شديد والحق أنه لما علم بأن الشقاء حل ببيت فتاته أحس بانتعاش فى نفسه المجروحة وكان قلبه.. يتذكرها ويحبها بدليل أنه كان شديد السخط عليها؟!.

وسارت الأيام وماعاد أحد يلوك القصة المؤلمة وصلح الأمر بين الأسرتين وقابل فتاته كما كان يقابلها وكان منها عطف وكان منه حرص وحذر ثم حدث أنه وصل إليه أمر بالنقل إلى إحدى بلدان الريف. وهنا جنت الأم الحنون واحتارت فى أمرها وفكرت، وكانت تحس بما يجيش به صدره. فى أن تزوجه من هنية حتى تؤنس وحدته فى غربته واستشارته فى الأمر، وفكر هو. إن هنية تسر بزواجه منها وهو يحبها حبا جما ولكنه مع ذلك يجفل من فكرة الزواج منها! ما الذى يخفيه منها!؟ نعم،. ألم تكن زوجا لصديقه الفتوة الذى كان يعده بطلا ويثق به ثقة عمياء؟ ألم تنعم بالسعادة فى أحضانه كل ذلك واقع وقد خيل إليه أنه من المحال على الفتاة أن تتزوج من مثل صديقه ثم تنساه فهى لابد أنها تحبه كما كانت وهى زوج له. فهل يستطيع هو أن ينسيها إياه؟ كلا وألف كلا! وإذن فلابد أن تسخر منه وتبكى حياتها الماضية! وهو يحتمل كل عذاب إلا هذا، وعلى ذلك طرد فكرة الزواج من خياله وقال خير لى أن تظن أنها فقدت فى شيئاً ما ولاتسخر منى وتكرهنى. وعليه بلغ أهبته لكى يضع لتوسلاتهاحدا..

وأعد عدته تأهبا للرحيل.

نقــد

كيف نصعد للجبل؟

د. رفيق الصبان

الرجل واسع كالبحر. عميق كالمحيط .. ممتد أمامنا امتداد السماء، جذوره راسخة فى الأرض كشجر الجميز الضخمة بفروعها المئة.. التى تنثر الظل والضوء فى مربعات صغيرة تحفر بالقلب اخاديد لا تنتهى.

هذا الرجل له ألف ذراع وألف عين وألف وجه. حيثما تبحث عنه تجده.. فى حارة ضيقة من حوارى مصر القديمة أو فى قصر منيف تحف به الأشجار الطويلة من قصور العباسية المتهادية.. أو فيلا منعزلة على جبل المقطم. أو حارة كتبت على جدرانها بحروف سوداء كلمات غامضة لا تفهم من حارات السيدة زينب.. أو أمام نافذة نورانية يشع منها نور أزرق صافٍ من نوافذ مسجد الحسين. أو يحوم كالسحابة النشوانة على عشرات القبور البيضاء المصطفة كجنود لا وجود لها.. تنتظر بوقا لا يسمعه غيرها.. فى مقابر الغفير.

إنه فى كل مكان .. من أركان القاهرة الواسعة الشامخة المليئة بالأسرار.. ينظر بعين لا تغفل عن شئ ويسمع بأذن تلتقط همس النحل ويسير مستنداً كالعملاق على عصا تفتح أمامه الطرق المختلفة وتشق البحر كعصا موسى. إنه هذه الزفرة الخافتة التى تنهدها أم فقيرة ترعى أولادها.. فى حارة يحكمها الطاعون وتسد نوافذها

الضيقة قبضاتهم العريضة الملطخة بالدم.

أو هذه الابتسامة السعيدة التى ترتسم على شفة فتاة لازالت فى عمر الورود . تنقش مستقبلها على حرير ثوبها. وتنظر من خلال خشب مشربيتها .. إلي أمير أحلامها.. الذى قد تودى به نزوة.. أو تبعده عنها موجة غضب أو لفحة عشق لا ندرى من أين تسربت. وكيف تسربلت أحلاملها.

سحر هذا الرجل.. قديم غامض.. كسحر الصور القديم التى تخرجها من قعر صندوق منسى مبللة بالدموع والشجن.. ترسم عليها الذكريات خطوطاً ودوائر لاتراها عين غير عيننا.. ولا يحس بها فؤاد غير فؤادنا.

عرفت عالم هذا الرجل الساحر.. عندما كنت صغيراً أحاول أن أكتشف العالم من خلال الخطوط والكلمات والورق.

كانت هناك مجلة يصدرها أحمد حسن الزيات باسم الرسالة.. دعمها بعد ذلك بمجلة أخرى تحمل اسم (الرواية) اختصت بنشر القصص العربية والأجنبية المترجمة.. ومن هذه المجلة.. اكتشفت اسم كاتب كان يخطو خطواته الأولى يحمل اسما له دلالة شرقية .ورمز مستور.. **(نجيب محفوظ)..**

قصص قصيرة عابقة بجو أخاذ.. جو وكأنه محاط ببخور قدسي.. تمتلىء جنباته بنساء فى ملايات سوداء.. وعيون واسعة يختلط فيها الحزن بالدهشة ورجال.. فى جلابيب طويلة.. تلتمع فى احداقهم نظرات صقر مجنون كاسر.. وتتلألأ .. مخبأة بين طيات صدورهم.. لمعة ندية حادة النصل تغوص فى القلب.. دون أن تنثر نقطة دم.

سحرتنى وأنا لازلت طفلاً أكتشف هذه العوالم التى يرسمها أمام المبنى المهجور خطوطا وألواناً وأصوات كتاب المس أسماءهم.. بعينى وقلبى كما ألمس التعاويذ السحرية والطواطم التى تمارسها النسوة المتسربلات بالسنين والتى تحيط برؤوسها المربوطة بالمناديل المزركشة خصلات من الشعر الأسود الناعم المختلطة بالشيب.

وظللت أتابع هذا الاسم السحرى.. نجيب محفوظ.. حق به كما يلحق طفل بعازف طبل موهوب.. يسير فى الشوارع الضيقة حاملاً مع دقات طبله الأحلام والرؤى والأغانى.

وقرأت له. «خان الخليلى» و«القاهرة الجديدة» و«بداية ونهاية»،

و«زقاق المدق» و«بين القصرين».. وعرفت أمام أى صرح أقف.. وأمام أى باب ذهبى زركشت أحلامه بالماس والياقوت.. أقرع..

وانشقت أمام ناظرى دفتا الباب. ودخلت بهو المرايا لأرى نفيسة وحسن وحسنين وزيطة وحميدة والأستاذ المصاب بمرض عضال وزنوبة وأحمد عبد الجواد وخديجة الطويلة اللسان وعائشة ذات الضفيرة الشقراء. مرايا مقعرة سحرية، تأخذنى من شخصية إلى أخرى وتنقلنى من عالمى الصغير إلى عالم رحب، شبيه بعالم بلزاك الذى أعشقه، مضافاً إليه الهم الشرقى والشجن الشرقى والكبرياء المصرية.

لقد مسنى نجيب محفوظ بعصاه السحرية، أدخلنى عالمه وأغلق على أبوابه.. ولم أعد أفكر بالخروج منه، إلا ميتا. كيف يمكن لرجل واحد، أن يملك كل هذه الشخصيات فى قلبه؟ كيف يمكنه كالحاوى أن يظهرها واحدة تلو الأخرى، أمام أعيننا المبهورة، دون أن تختلط عليه الأمور ودون أن يضع رداء مشبها لرداء وعينا تشابه فى لونها عينا أخرى.

خان الخليلى تفجرت فى سماء القصة العربية شهابا يخطف العين.

والقاهرة الجديدة كانت كواكب المجرة كلها.

والثلاثية جعلت من الشمس والقمر معا.

وشأن النيل الذى لاينضب، ولايعرف ماهو الجفاف استمرت شخصيات نجيب محفوظ تتوالى، وتشكل طوقاحول قلبى وأحاسيسى مشاعر كلها.

شىء عجيب فى قلب هذا الرجل: كيف يمكن أن «يلد» الألوف من هذه الشخصيات النشوانة، الحالمة، العاشقة، المشتهية، التى تشكل كل لوحة منها دائرة مغلقة على نفسها. تمتد فجأة كالمعجزة لتتواصل مع سواها، وكأن أصابعها سحرية لم نرها ولم نحس بها قد خرجت من كتلتها النارية، ولمست أصابع أخرى امتدت من دائرة أخرى ظننا لحظة ما أنها محكمة الإغلاق، فإذا بها تتواصل بخيط غير منظور مع سواها وسواها ليشكلوا جميعا كتلة هائلة من اللهب والبخور والنار والدخان، تعشد إلى أعلى عنان السماء.

أقرأ المرايا وحكايات حارتنا ورأيت فيما يرى النآئم، وأجد نفسى أمام المعمار الإسلامى المزخرف، وأمام فسيفساء الجوامع، وأمام أخشاب المشربيات المعشق، أسمع الزفرات والآهات، وأرى ومضة العين وابتسامة الشفة وخفقة الذراع.

ما الذى لم يصنعه هذا الرجل؟ ماهو الشىء الذى عجز عن كتابته؟

كيف عرف أين تقع نبضة القلب، وفى أى شريان يسيل الدم، وفى أى وريد ينطلق؟ كيف عرف مكمن الأوجاع، ومهد الكبرياء؟

أذكر ميرامار ثم أذكر ثرثرة فوق النيل التى كانت أشبه بسهم نارى يخترق القلب، وينثر فيه نجوما وجواهر ودموعا.

أذكر الرفض الكريم، والصمت النبيل أذكر **الشحاذ** وهمومه، والغيوم البيضاء الصفراء التى يتلاعب بها بين أصابعه، والنغم الشرقى الأصيل الذى يختال وراءه.

أذكر موجة الغضب الملكية فى **اللص والكلاب**، وأذكر حرقة القلب فى **الطريق**. وتنفتح **المرايا**، عن مرايا، وتقود قطع المرايا الصغيرة المحطمة إلى سراديب وأبواب وممرات تتكشف عن مرايا أخرى، لأن مرايا نجيب محفوظ، لتجعل من قطع المرايا الصغيرة المتناثرة كالجراح، دربا مضيئا إلى مرايا أخرى، أشد هيبة وخطرا ودلالة.

كيف يمكن لرجل واحد، أن يملك البحر والجبل، الغابة والنهر، الطريق والوديان؟.

كيف يمكن لهذا القلب الكبير أن يحتوى على كل هذه الوجوه والشخصيات التى تصل إلى درجة التناقض، البعض منها يحمل خناجر حادة رصعت بالجوهر والياقوت. والبعض الآخر لايملك من الدنيا إلا ابتسامة وعود زنبق أو زهرة ياسمين.

* * *

الضوء عند نجيب محفوظ نور باهر يكاد يعمى العين، والظلمة خانقة حالكة كظلمة القبر، لامسرب لها، ولامخرج.

وبين الظلمة والنور تترنح أشباح وأرواح ترقص كلها على نغم واحد كالصفير القدسى، يصدر من بين شفتى هذا العقبرى الجبار الذى يمكن بنظرة خاطفة أن يضعك على رأس أعلى جبل أو يقودك إلى أقصى نقطة فى المنحدر.

قصص نجيب محفوظ التى نقشت فى خيالنا بنقوش من جمر ونار، جسدتها السينما التى أرسلت شباكها كلها لتصطاد هذا هذا الكائن الأسطورى الذى ألقى بظله على شرقه العربى كله، قبل أن يمد ذراعيه ليضم الدنيا بعد ذلك.

ولكن السينما خانته أحيانا كثيرة، وأنصفته نادرا، وإن كانت قد جعلت من شخصياته الملتهبة بالنار والماء معا طبقا يوميا فاخرا وتاجا من لألىء على رأسها. جعل هؤلاء الذين لايعرفون القراءة أولا يتمكنون منها يعيشون فى زقاق المدق، ويعرفون حميدة وزيطة

يسيرون بين القصرين، ويذكرون رحلة أمينة المأساوية لزيارة السيد الحسين. يرون العوامة الراسية على ضفة النيل، ويذكرون شتاتا من هذه «الثرثرة» التى عبرت عن آمال وإحباط ويأس ومجد جيل بأكمله.

يمرون فى اسكندرية، يقفون أمام تمثال سعد، وينظرون إلى أوراق الخريف المتناثرة.. والسمان المهاجر، أو يتجمعون ساكنين أمام بنسيون ميرامار، ويسألون بلهفة أين ذهبت زهرة؟

السينما لحقت بنجيب محفوظ، أحاطته بذراعيها، نظرت إليه بألف عين، نثرت حوله أزهاراً حمراء، أحاطته ببخورها العابق النشوان ولكنها لم تمتكن منه، أفلت من شباكها، وطار حرا شامخا، بعيدا عن هديرها وضجتها وجنونها.

السينما وضعت (بحر) نجيب محفوظ فى زجاجة واحدة، وكأن ما فيها محدودة من قطرات الظمأ يروى هذا الظمأ النارى الذى يحرق حنجرة كل من قرأ، وأحس، وانفعل (بمخلوقات) نجيب محفوظ التى تعرف دوما كيف تتسلل إلى الشرايين، وكيف تصل إلى مضخة القلب دون حواجز.

نجيب محفوظ إنسانا، نجيب محفوظ شاعرا. نجيب محفوظ قصاصا نجيب محفوظ مفكرا. نجيب محفوظ صوفيا وفيلسوفا ورجل اجتماع. نجيب محفوظ زعيم مدرسة أدبية شامخة.

نجيب محفوظ رجلا حقا.

من أية زواية يمكننا أن نصعد إلى قمة الجبل؟

وأى طريق نسلك؟ وأمام أى درب نسير؟

يقولون: إننا لانعرف هامة الجبل إلا إذا نظرت إليه عن بعد.

لكن (جبل) محفوظ جبل سحرى، يمكنه أن يملأ عليك دنياك كلها. ويمكنك أيضاً أن تجعله صغيراً صغيراً كقطرة الدم، وأن تخفيه فى ثنايا قلبك.

أدامك الله لنا، يا من أشرقت بشمسك فاضأت كلماتنا كلها. وجعلت من ليلنا القاسى نهاراً.

أدامك الله لنا.. دائماً وأبداً، يا نجيب محفوظ.

ملـــف

التعليـــم والتطرف

ملف

المؤسسة التعليمية والتطرف

د. شبل بدران

إن موضوع التطرف والإرهاب الذى يمارس على الساحة المصرية منذ أكثر من عقد من الزمان، موضوع هام وخطير، والأدوار ملتبسة فيه، والرؤى مغيبة وغير واضحة، والهالة الإعلامية والزخم المعلوماتى الرسمى عادة ما يطغى على جذور وأصول ذلك التطرف والإرهاب السائدين على المسرح السياسى المصرى. فالعديد من الدراسات الاجتماعية والاقتصادية وربما السياسية تناولت الموضوع، وتوصلت فى نهاية المطاف إلى أن أسباب ذلك التطرف اجتماعية (البطالة - تدنى مستوى المعيشة- فقدان الوعى و الأمل بغد أفضل) وأخرى اقتصادية تتمحور حول سياسة الخصخصة وتحرير الاقتصاد التى تسعّر كل الأشياء والحاجات الأساسية والضرورية للإنسان المصرى، والتى تعمق بشكل أصيل حالة التبعية والذوبان فى النظام العالمى الجديد القديم.

وعلى الصعيد السياسى ربما توصلت الدراسات والآراء إلى غياب الديمقراطية الحقة وتخلف مؤسسات المجتمع المدنى، فعلى الرغم من وجود أطر وهياكل لنظام سياسى متعدد، إلا أن روح الشمولية وقوانينها مازالت تمسك بتلابيب الموقف برمته. وغير ذلك من الدراسات والآراء والاجتهادات

ربما الرسمية والمعارضة ،كلها حاولت أن تضع أسباباً موضوعية لظاهرة التطرف والعنف السائدة.

غير أننا على قناعة تامة وأكيدة أن دور المؤسسة التعليمية- النظام التعليمى والتربوى الرسمى وغير الرسمى- بالغ الأثر والدلالة فى شيوع تلك الحالة.، وأن الأبحاث والدراسات لم تقترب بعد من ذلك الميدان المعنى بالدرجة الأولى بتشكيل وعى وعقل الطفل المصرى منذ الصغر. وأعتقد أن هذا الدور المسكوت عنه، قد آن الأوان لكى نسلط عليه الضوء بالبحث والدراسة، لنرى إن كانت هناك نية أكيدة وحاسمة فى معالجة تلك الظاهرة أم أن الموضوع لايتجاوز ردود الأفعال. ونحاول فى السطور التالية طرح وجهة نظر حول دور المؤسسة التعليمية والتربوية فى التطرف.

*المؤسسة التعليمية والنظام السياسى:

إن المؤسسة التعليمية فى أى مجتمع ترتبط أشد الارتباط ببنية النظام السياسى، وتتشكل وتتلون بلون هذا النظام السياسى. فحين أقدم النظام السياسى فى الدولة على صيغة التعددية السياسية، فإن ذلك يجب أن ينعكس بدرجة أو بأخرى على شكل وبنية المؤسسة التعليمية ، سواء كان ذلك فى مكانة ودور المعلم، أو فى المقررات الدراسية والمناهج وطرق التدريس، أو فى شكل الإدارة المدرسية. وذلك على اعتبار أن بنية النظام التعليمى والتربوى هى انعكاس بشكل أو بآخر لبنية النظام السياسى السائد. تلك مسلمة بديهية لابد من إقرارها منذ البداية.

والمؤسسة التعليمية الحديثة التى نشأت فى مصر فى مطلع القرن التاسع عشر ارتبطت بالمشروع النهضوى الذى بدأه محمد على فى تأسيس دولة مصر الحديثة موظفا المؤسسة التعليمية توظيفاً يحقق أهداف هذا المشروع الطموح. وكانت هناك مؤسسة تعليمية أخرى متمثلة فى التعليم الدينى بالكتاتيب والأزهر.

وقد تم تهميش هذه المؤسسة عن عمد وإعلاء شأن المؤسسة التعليمية الجديدة باعتبارها أكثر قدرة على تحقيق الدور المناط بها فى بناء المجتمع الجديد. وأخذت هذه المؤسسة التعليمية تدور صعوداً وهبوطاً بارتباطها ببنية النظام السياسى السائد والمسيطر.

من هنا فإن هذه المؤسسة التى كان منوطا بها تشكيل وعى الأطفال والطلاب بدءاً من المرحلة الابتدائية وحتى التعليم العالى والجامعى، أخذت تلعب دوراً خطيراً سواء بشكل مباشر

أو غير مباشر فى التربية وتلقين المعارف والعلوم والقيم وأنماط السلوك التى يقبلها النظام السياسى. ومن هنا أيضاً فنحن نؤمن ونعتقد مع هؤلاء الذين يؤمنون ويعتقدون بأن المؤسسة التعليمية أو النظام التربوى والتعليمى هو أحد أجهزة الدولة الأيديولوجية التى تسير بالايدولوجيا غالبا ، وأحيانا تسير بالعنف الرمزى أو المادى.

فالدولة، أى دولة فى أى زمان، وفى أى مكان، لها أجهزة أيديولوجية (وسائل الإعلام)، المساجد، الكنائس، المدرسة، الأندية)، وكلها تسير بواسطة الأيديولوجيا غالباً، ونادراً ما تسير بواسطة العنف. وعلى الجانب الاخر هناك مؤسسات وأجهزة أيديولوجية للدولة كالسجون والجيش والبوليس.. الخ تسير غالبا بالعنف وأحياناً بالأيديولوجيا.

إذن فإن حديثنا ينطلق من مسلمة مؤداها: أن المؤسسة التعليمية إحدى آليات ما يمكن أن نسميه بإفراز التطرف، وذلك فى ضوء العلاقة التبادلية بين بنية النظام السياسى السائد وبنية النظام التربوى والتعليمى السائد أيضاً.

ولعل القراءة السريعة لما يمكن أن نسميه «نظام التعليم المصرى» منذ نشأته الأولى وإلى الآن تدلنا على أنه اعتمد على التلقين وتنمية الذاكرة الصماء ، مبتعداً عن تنمية ذاكرة الإبداع والابتكار والخلق . وتنمية هذه الذاكرة الصماء يبدأ من خلال تصور هرمى للإدارة المدرسية،ويبدأ من الوزير وينتهى بالمعلم داخل جدران الفصل وفى المدرسة. نظام تكون فيه آلية صدور القرارات من أعلى إلى أسفل وفي اتجاه واحد، وتهميش وتغييب دور القاعدة المتمثلة فى الطلاب وأولياء الأمور وحتى المعلمين أنفسهم.

والحديث عن قضية التلقين لايتم ببساطة، فهى قضية ذات بعد سياسى بالدرجة الأولى. فثمة معلومات ومعارف توضع فى مناهج ومقررات دراسية- حسب المراحل الدراسية المختلفة- وضعها مختصون تم اصطفاؤهم واختيارهم بمعرفة القائمين على هذه المؤسسة التعليمية . فالذين يضعون المناهج، يضعون معرفة محددة، معرفة معلومة سلفا، فهم يختارون من التاريخ أشياء ويركزون على فترات محددة، ويهملون مراحل تاريخية عن عمد وقصد.

إذن فالمعرفة المقدمة للطلاب لتشكيل وعيهم ،معرفة محملة بمضامين أيديولوجية لهؤلاء الذين وضعوها، وهى تعد بشكل انتقائى ومنحاز من قبل واضعيها والمستفيدين

منها. كما أن المعلم يعد فى نفس السياق بتقنيات وطرق تجعله يكون معلماً تلقيناً لا معلماً محركاً وباعثا للوعى ومتفاعلاً ومبتكراً. والجهاز البيروقراطى يقيد المعلم ويحد من طموحه فى الإعارة التى تستلزم الحصول على تقارير كفاءة ممتازة من قبل موجهين يقيسون فاعلية المعلم بمدى انصياعه وطاعته للأوامر ، وهناك اتساق بين المعرفة المقدمة، وبين إعداد وأداء المعلم.

الجذور التربوية للتطرف:

إن جيل الشباب اليوم- خريجى الجامعات والمعاهد العليا- ولدوا فى أعقاب هزيمة يونيو ١٩٦٧، وما كان لها من ردود أفعال متباينة، كان أهمها غيبة المشروع الوطنى الحائز على إجماع الجماعة. وهؤلاء الشباب قد تربوا داخل جدران المدارس والجامعات المصرية.. ولقد كرس نظام التعليم المصرى التطرف كفكر وسلوك. وربما يكون ذلك قد تم ويتم دون ما قصد من النظام التربوى والقائمين عليه، إلا أن هناك العديد من الدراسات والأبحاث التى كشفت عن الدور المدمر الذى يلعبه نظام التعليم فى مسخ الشخصية الوطنية وتكريس الفكر الغيبى فى مواجهة الفكر العقلانى المستنير.

١- إن نظام التعليم يقوم على أحادية الفكر والتوجه، وكذلك أحادية فى المعرفة الإنسانية وتوزيعها على الطلاب.. وربما كان ذلك مقبولا فى حقبة الستينيات بشموليتها، ولكنه غير مقبول بعد تعديل بنية النظام السياسى من الشمولية إلى التعددية ، وعلى الرغم من انتقال المجتمع من مرحلة الشمولية إلى مرحلة التعددية- المجتمع المدنى - إلا أن نظام التعليم ظل يكرس المفاهيم القديمة والقيم البالية ولم يستطع أن يستجيب لمتطلبات الواقع الجديد وتداعياته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

٢- فالنظام التعليمى نظام تلقينى يعتمد على حشو الأذهان ويتم استرجاع تلك المعرفة الصماء التلقينية فى العملية الامتحانية.. ويعد المعلم المصدر الوحيد للمعرفة إلى جانب الكتاب المدرسى.. فهو الذى يعرف ويملك المعرفة ، وعلى الآخرين الانصياع والانضباط لأوامره وتعليماته، لأنه بدون المعلم يفقد المتعلم السبيل الوحيد لتعلم المعرفة . كذلك فهو يملك سلطات عقابية واسعة، جسدية ومعنوية يمارسها على المتعلمين بكافة مستوياتهم. من هنا فإن نظام التعليم يكرس الأنا وينفى الآخر نفيا مطلقاً من خلال المحتوى المعرفى للمقررات الدراسية، وكذلك

لطريقة التدريس التى تعتمد بشكل كامل على الطريقة التلقينية: المعلم يعرف كل شئ المتعلم لا يعرف أى شئ الإذعان فى مواجهة النقاش والفهم .. تنمية الفردية فى مواجهة الجماعية.. الخ.

٣- وهذا النوع من التعليم يسمى فى الأدبيات المعاصرة "التعليم البنكى" بمعنى أن عقل المتعلم - الطالب- يعد مخزنا للمعلومات أو خزانة تودع فيها المعرفة الإنسانية بشكل أصم وتسترجع وقتما يشاء فى أوقات الامتحان دون ما تعديل أو حذف أو إضافة أو فهم أو إعمال للعقل.. إنها فى التحليل الأخير، عملية بنكية صرفة.

وهذا التعليم البنكى هو السائد فى الواقع المصرى منذ زمن بعيد، وهو ينمى التطرف المعرفى والسلوكى، بمعنى أنه يكرس أحادية التفكير والرؤية من زاوية واحدة فقط وإغفال الزوايا المتعددة الأخرى.. لذلك كان الأمر سهلا للغاية على هؤلاء الذين استغلوا تلك الشبيبة المحبطة والعاطلة والمتأزمة نفسياً واجتماعياً وسياسياً بملء عقولها بمعلومات ومعارف جديدة اتخذت الدين من خلالها، ومن هنا أيضاً كان لصيغة "أمير الجماعة" استجابة تربوية فورية لدى هؤلاء الطلاب الذين اعتادوا تلقى المعرفة والأوامر من شخص واحد (أمير الجماعة حالياً - والمعلم سابقاً) والتسليم بأنه هو الذى يملك المعرفة الحقة دون سواه.

وعلى الرغم من صيحات العديد من رجالات التربية والمشتغلين بالعلم التربوى بضرورة تعديل وتغيير تلك الصيغة المعتمدة فى تعليم أبنائنا..

والتنبيه مبكراً إلى خطورة تلك الصيغة فى ظل الدعوة إلى التعددية الحزبية والفكرية وحتى الليبرالية الاقتصادية إلا أن المؤسسة التعليمية كانت من الترهل والتسيب بحيث كان يصعب عليها الاستجابة الفورية لذلك . لأن ردود أفعال تلك المؤسسة البيروقراطية تجاه المستجدات التربوية بطيئة وخارج سياق الزمن والواقع.

والنتيجة التى نعانى منها الآن ، هى هؤلاء الشباب المتعطل عن العمل، والمحبط، والذى لا يملك أية معلومات عن الغد والمستقبل، مما سهل احتواء الشباب وحشو عقولهم بمفاهيم وقيم وأفكار تصب فى جملتها فى نهر التطرف والإرهاب ، ومن ثم كان نظام التعليم بنمطيته وبنكيته أحد أهم العوامل فى تكريس النظرة الأحادية للعالم وللتاريخ وللإسلام ، وأدى ذلك إلى التعصب الفكرى والدينى والسياسى.

٥- فى مقابل ذلك تطرح الأدبيات

التربوية المعاصرة صيغة جديدة، وهى الصيغة "الحوارية" فى مواجهة الصيغة "البنكية" الحوار، بمعنى الإيمان بأن المعرفة موجودة فى الواقع المعاش ومادور المدرسة والنظام التربوى سوى تعلم أساليب ومناهج الحصول على تلك المعرفة، التى لا يمتلكها المعلم وحده، ولا يحتفظ بها الكتاب الدراسى وحده بين دفتيه، ولكنها معرفة متاحة وعامة والمطلوب فقط هو تعليم كيفية الحصول على تلك المعرفة.

وذلك يتطلب من القائمين على العلم التربوى، التأكيد على أن دور المعلم هو الإرشاد والتوجيه وليس صب المعلومات والحوار والجدل والنقاش بين المعلم والمتعلم، كما يتطلب ذلك أيضاً عدم الاعتماد بشكل كلى على الكتاب المدرسى ، فهناك الرحلات والزيارات والبحوث ، وطريقة التصدى لحل مشكلات الواقع من خلال المنهاج المدرسى، وأن يكون الواقع بكل تداعياته هو موضوع الدراسة، من هنا فإن تعديلا جذرياً لابد أن يشمل العمل التربوى برمته. هو الانتقال من التلقينية إلى الحوارية، أى الإيمان بالديمقراطية فى العمل بدءاً من وضع المنهج الدراسى مروراً بالعملية التدريسية ، وانتهاء بعملية التقويم فى نهاية العام، بحيث يكون المعيار ، هو مدى قدرة المتعلم على الفهم والإدراك وحل المشكلات وتقبل وجهات النظر الأخرى..

هذه الصيغة، هى الكفيلة بإعادة تربية الشباب وإعداد شباب القرن القادم للحوار والإيمان به كمسلك أصيل وضرورة للمعرفة والحياة، ومن هنا يتأتى الإيمان بالآخر وأهميته وعدم ازدرائه والتقليل من شأنه ، أيا كان هذا الآخر..

باختصار شديد مطلوب وعلى الفور مقرطة العملية التعليمية، سلوكا ومعرفة.. إن الإيمان بديمقراطية العملية التعليمية، لا يجب أن يكون شعاراً أجوف، ينادى به البعض، وهم يمارسون فى الواقع أبشع أنواع الديكتاتورية.

إن الصيغة الحوارية هى أنسب الصيغ الآن للقضاء على التطرف والإرهاب بإعادة التربية وبناء الإنسان المصرى على الروح الديمقراطية سواء كان ذلك فى النقابات أو الهيئات والنوادى والأحزاب السياسية، إن مشاركة شباب اليوم فى عملية صنع القرار وتحمل أعباء المسئولية، أصبح أمراً لا مفر منه للقضاء على جذر التطرف.

ويبقى أخيراً السؤال : هل تستجيب المؤسسة التعليمية ببيروقراطيتها المعهودة، وترهلها الإدارى والمعرفى

ورد فعلها البطئ - تجاه المستجدات فى العملية التعليمية..؟! هذا سؤال لا نود أن نجيب عنه الآن، ولكن نترك الإجابةعنه للقائمين على شأن المؤسسة التعليمية فى مصر.

الهوس العقائدى- التطرف - Fanaticism

وقبل الخوض فى إيضاح دلالات التطرف من محتوى المقررات الدراسية التى يتعلمها الطلاب ويحفظُونها، يجدر بنا أن نعرض لمفهوم وتعريفات الهوس العقائدى - التطرف.

عندما نحاول أن نتناول قضية "الهوس العقائدى" فإننا نواجه بالعديد من الألفاظ المتداخلة والمتشابكة (التعصب - التطرف - التصلب) وهى جميعها ربما تؤدى نفس المعنى.

إن المتطرف يرى أن الله فى داخله. وأن قوى المطلق هى التى تحركه وأنه - أى المتطرف - يريدأن يلمس المطلق. وبهذا فإن التطرف يصبح - بالنسبة للمتطرف - رمزاً لقوى المطلق.

ولعل ما يشد الانتباه بالنسبة للسلوك. ويقصد بذلك مستوى الطاقة التى يواجه. بها المتطرف العالم الخارجى نكون دائماً فى أعلى قمته. وأن هذه الحدة أو ذلك المستوى العالى من الطاقة هو الخاصية الأساسية والعلامة المميزة التى يصطبغ بها السلوك المتطرف.

والحدة التى يتصف بها المتطرف ذات اتجاهين:

أحدهما إلى خارج الذات كطاقة مستثارة على درجة عالية من العدوانية تصل أحياناً إلى حد التفريغ المدمر، والآخر، إلى الداخل فى نوع من التركيز والتثبت حول مثالية معينة بشكل عنيد ومراوغ. وبينما ينشد المتطرف من النمط الأول الذى توجهت طاقته خارجياً تدمير بيئته، فإن المتطرف من النمط الثانى ينكر بيئته منذ البداية ويسمح فقط للقيم التى يعتنقها بوجود لها. ومع ذلك فليس من المنطقى الفصل بين هذين النمطين من صور التطرف، ففى الأغلب الأعم يسعى المتطرف لتحقيق "قيمة" معينة من خلال تدمير ما حوله.

المقررات الدراسية والتطرف:

والسؤآل الآن، كيف تلعب المؤسسة التعليمية دورها فى اقتلاع التطرف أو فى تثبيت جذوره، هناك العديد من الشواهد الدالة على أن المؤسسة التعليمية تقوم بدور هام وفعال فى صياغة فكر الصغار على التطرف وذلك من خلال العديد من الموضوعات التي يدرسها الطلاب بمراحل التعليم

المختلفة . ونحن هنا سوف نختار بعض النماذج الدالة، تاركين بقية المهمة لغيرنا من رجال التربية.

١- فى مقرر اللغة العربية لطلاب الفرقة الثالثة الإعدادية، وفى مادة النصوص، طبعة عام ١٩٩٢/٩١، قصيدة بعنوان "يابنيتى" للشاعر على الجارم، وهذه القصيدة مكرسة لتمجيد الحجاب بوصفه فضيلة الفضائل.

والسؤال ما موقف الطالبة والطالبة المسيحية الذى يجب عليه أن (يحفظ) تلك القصيدة. وما موقف الطلاب من غير المحجبات؟! أسئلة كثيرة تطرح نفسها ، وكان يجب أن تكون هذه القصيدة (للدراسة) وليس (للحفظ) صونا لوحدة الوطن.

٢- أيضاً فى مقرر اللغة العربية للصف الثانى الإعدادى فى مادة النصوص فى طبعة عام ١٩٩٢/٩١ موضوع بعنوان "المرأة العربية" وفى هذا الموضوع تمجيد وتركيز مبالغ فيه على زوجات الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام.

والسؤال: أليس هناك نماذج أخرى من تاريخنا الممتد عبر الآلاف السنين سواء فى الحقبة الفرعونية أو الحقبة القبطية تحدث توازنا ما بين تلك النماذج المقدمة فى فترة معينة؟ لا خالف حول تمجيد زوجات الرسول (صلعم) ولكن لماذا الإصرار على أحادية التفكير، وأحادية المعرفة والانتقاء وتكريس مفاهيم محددة ومتميزة. إن كان ذلك جائزاً فى فترة شوفينية سابقة، فإنه لايجوز فى مرحلتنا المعاصرة التى ننشد فيها التعددية السياسية والليبرالية الاقتصادية وتعدد الرؤى وتباينها. من هنا فإن الدعوة إلى التعدد السياسى يجب أن تنعكس فى تعدد اجتماعى وتعدد فكرى ومعرفى. فلا يمكن أن يكون هناك حديث حول تعدد سياسى فى ظل قهر اجتماعى وتهميش للتعدد الفكرى والدينى. هناك سيدات فاضلات من هنا ومن هناك؟ لماذا الإصرار على الأحادية؟

٣- وفى كتاب النصوص طبعة ١٩٩١/٩٠ للصف الأول الإعدادى قصيدة بعنوان "ابتهال الفجر" لشاعر مجهول يدعى رشاد يوسف، وهى قصيدة تمجد المؤسسة الدينية الإسلامية - الأزهر - وهى قصيدة (حفظ) على جميع الطلاب بصرف النظر عن معتقداتهم الدينية. فى ظل هذا السياق لا يمكن تشكيل وعى هذه الأمة بدون الاعتراف بالتعدد العقائدى.

٤- مقرر النصوص والبلاغة والأدب طبعة ١٩٩١/٩٠ ملئ بقصائد لشعراء المدح ويمجد الشعر فى صدر الإسلام وهو شعر ملئ بالروح الانفعالية تجاه العقيدة الإسلامية دون سواها من العقائد الأخرى. نحن لسنا ضد ذلك

بالطبع، ولكن علينا أن نراعى الآخرين فجميع الطلاب عليهم (حفظ) هذا الشعر والامتحان فيه والتقويم- النجاح والرسوب - يكون وفق معيار (الحفظ) وجودة الاسترجاع.إن فرض ذلك الأمر على قطاع الطلاب ينتقص من حق المواطنة، فليس تاريخ الأمة قاصراً على فئة دون أخرى، إن تاريخ هذا الوطن ملك للبشر الذين عاشوا فيه وناضلوا من أجله، وكافحوا فى سبيل تحريره وتقدمه، بصرف النظر عن المعتقد الدينى. إننا لا نملك استبعاد فئات من أبناء هذا الوطن ودفعهم خارج تاريخه.

كما أن اختيار الشعراء فيه تحيز واضح وفيه أيضاً بعد أيديولوج وسياسى ودينى، فنحن نجد اختيار شعراء معينين واستبعاد شعراء، سواء فى المراحل التاريخية السابقة أو فى المراحل الحديثة والمعاصرة. فهناك شعراء أمثال أحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور.. الخ وغيرهم لم نر لهم قصائد فى المقررات الدراسية. كما أن اختيار الموضوعات لا يتناسب مع الطموحات الوطنية. كما أن هناك شواهد عن بعض السادة المسئولين فى مرفق التعليم تطوعوا بإصدار تعليمات تمثل قناعاتهم الخاصة وأيديولوجيتهم وبعض المعلمين ومديرى المدارس والموجهين لهم توجهات واتجاهات عقائدية تغذى ظاهرة التطرف وتصب فى نهرها الدافق.

إننا نؤمن أن مواجهة التطرف لا يمكن أن تتم بدون تأصيل حق الاختلاف. فقد كنا ونحن طلاب بمراحل التعليم المختلفة يوجد معنا وبيننا زملاء وأصدقاء مسيحيون بالفصول الدراسية . الآن فى مدارس الصعيد يتم تجميع المسيحيين فى فصل واحد تحت دعوى عدم توزيعهم فى حصة الدين ولتحقيق الأمن والاستقرار، ولكن ذلك يؤدى بالضرورة إلى خلق "جيتو" داخل كل مدرسة.أيضاً فى المدارس المسيحية مثل "الفرير" و "الليسيه" كانت الغالبية من الطلاب مسلمين بحكم التركيب السكانى والنسبة العددية. والآن الوزارة تسمح بإنشاء مدارس إسلامية أو تحت الشعار الإسلامى، ونعتقد أن ذلك بعيد عن الإسلام، لأن العملية التربوية والتعليمية بعيدة عن الربح والمكسب، فهى عملية قومية ووطنية بالدرجة الأولى.

إن إنشاء مدارس للروابط والهيئات الدينية والخيرية باسم الإسلام أمر غير مطلوب ، حيث يتم اختيار الطلاب والمعلمين الذين يقومون بالتدريس على أساس دينى صرف. إن موافقة الوزارة على إنشاء تلك المدارس يعد مساهمة منها فى تأجيج الصراع



الطائفى والمعرفى والدينى فى بلد لم يعرف لهذه الظاهرة وجوداً من قبل. إن الصمت الثقافى أوالصمت الرسمى على تلك الممارسات يعد مشاركة بشكل أو بآخر.

والمثال الذى تحت يدى بالوثائق والأدلة المادية "مدرسة الصفوة الخاصة" ذات الشعار الإسلامى الواضح. ففى البيان التأسيسى لهذه المدرسة يرد الآتى: كان سادة العرب يطلقون طاقات أبنائهم فى البادية، كما نشأ رسول الله (صلعم)، والآن المتميزون يرسلون أبناءهم إلى مدرسة الصفوة فى كنج مريوط بالإسكندرية.

ويتضح من تلك الفقرة تميز الأثرياء والأغنياء. فهم متميزون بالثروة وليس بالتقوى والعبادة والصلاح. لأنهم القادرون على دفع نفقات تلك المدارس الباهظة. ويتضح أيضاً الانحياز الدينى وتوظيف شعاراته. هذه المدارس الإسلامية الفندقية تقول برامجها المدونة ببيان التأسيس والدعاية الخاصة بها:

"هيئة التدريس فى الروضة (٣٤) معلمة مؤهلة خلقيا وعلميا منهن (٦) من الولايات المتحدة الأمريكية و(٤) من انجلترا إلى مشرفة تربوية من جامعة اكسفورد ؟؟" هذه نماذج الخصخصة الإسلامية فى العملية التربوية. التى تضع شعاراً إسلامياً وتستخدمه تحت سمع وبصر وموافقة المؤسسة التعليمية، وليس لنا تعليق أكثر من ذلك.

تحقيق

الفلسفة فى الجامعات المصرية

أزمة الفلسفة فى الجامعات المصرية، هى أزمة عقل تهيمن عليه أفكار سوداوية وظلامية، من قبيل أن الفلسفة مقابل للإلحاد والكفر، ويؤكد تاريخ الفكر الفلسفى الإسلامى تلك الهيمنة، التى عانى منها مفكرون وفلاسفة مسلمون عديدون، أمثال ابن رشد والسهروردى وابن طفيل والحلاج، حتى أصبحت كلمة فلسفة فى المخزون الجمعى لدى العامة وكثير من النخبة، كلمة سيئة السمعة.

وفى هذا التحقيق محاولة للدخول إلى قلب المعترك الفلسفى.فى مصر، حيث أقسام الفلسفة بكليات الآداب المنتشرة فى ربوع الكنانة، باستطلاع آراء القائمين على تدريس الفلسفة فيها، وتقطر إجاباتهم مرارة وحسرة على ماوصل إليه تدريس الفلسفة من فوضى، لن تؤدى إلى خلق تيار فلسفى عربى، خاصة أن الاتجاهات الرئيسية لمناهج الفلسفة فى الجامعات المصرية، التى تفصلها عن الواقع الحياتى، الذى ننشد فيه لقاءً ثورياً.. عندما يلتقى الفيلسوف مع رجل الشارع، وتخرج الفلسفة إلى معترك الحياة ذاتها

* د.سيد القمنى

التلقين يغلب الفكر

لم يزل الغالب على أقسام الفلسفة لدينا هو تدريس تاريخ الفلسفة والأطوار التى مربها الفكر الفلسفى دون تكوين عقلية فلسفية حقيقية، عدا حالات نادرة تعتمد على الأستاذ نفسه وهم الأساتذة اللذين يسوقون المادة العلمية فى إطار من الإشكاليات التى تعتمد إثارة الذهن والبحث عن الحلول واحترام الرأى الآخر وإرساء أسس عقلانية ومنطقية فى التعامل مع الإشكاليات وفق مناهج تترك المفاضلة بينها للطالب وهى أحسن النتائج المرجوة من دراسة الفلسفة بشكل عام وإن كان لازال هناك نقص حاد فى ارتباط الفلسفة بجامعتنا بمشكلات الواقع الراهن إضافة إلى استبعاد ونفى فلسفات أساسية بل وفروع بكاملها لهذا العلم يتم تهميشها بالنظر إلى الجو العام التكفيرى السائد الآن. هذا ناهيك عن الطابع الغالب على الامتحانات التى تختبر قدرة الطالب على الحفظ والتذكر. أكثر من تلك التى تستفز فيه الطاقات المستفادة فى حل اشكاليات تطرح عليه وإن كان ذلك لا ينفى أبداً تحقق تلك الأهداف لكن حالات فردية متباعدة ومع أساتذة يؤدون هذا الدور.

بداية يجب ألا نتصور أن بالإمكان وضع نظرية شمولية نفسر كل شئ وفقها، عند حدوث ذلك فإن الحاصل بالفعل أنها تتحول إلى منهج ضمن مناهج أخرى تشكل أدوات بيد الباحث يستعين بها ضمن أدوات أخرى ولاتظل مطلقاً الأداة الوحيدة لتفسير كل شئ. أما القول بأنه لم توضع حتى الآن نظرية فلسفية عربية معاصرة فهو كلام غير علمى فليست هناك نظرية فلسفية عربية وأخرى زنجية وثالثة قوقازية فالفلسفة علم كأى علم لايعرف التقسيم الجنسى لكن ربما ان كان المقصود فى السؤال هو البحث عن رؤية فلسفية خاصة تتناول إشكالياتنا وأزماتنا إذا كان المقصود كذلك فعلى الساحة الآن

د.سيد القمنى: له العديد من الأبحاث التى تهتم بالأسطورة ودراستها منها «الحزب الهاشمى» و«الأسطورة والتراث» و«النبى إبراهيم» و«إيزيس وعقيدة الخلود» وغيرها.

محاولات جادة ومحترمة تماماً كما فى أعمال الجابرى ومروة وأبو زيد والعروى وغيرهم كثير لكن مانصر عليه ونراه هاماً بالفعل هو أن تؤسس تلك الرؤى الفلسفية لتجاوز التاريخ العبء الذى يفرش ظل فلسفته السجونية السحرية على فكرنا ومناقشة ذلك الأمر بجرأة الفلاسفة وفتح العقل على السؤال دون تكفيرات وتحريمات ودرس التراث دراسة علمية تضعه فى حجمه الصحيح داخل الرؤية الفلسفية المرجوة دون المبالغة فى بعض مناطق ودون نفى بعضها الآخر وقبل ذلك أتصور أن المهمة الأساسية الملقاة على عاتق الفلاسفة العرب هى تحديد الإشكاليات مع وضع تحديدات أخرى واضحة لاتقبل اللبس لكثير من المفاهيم المستخدمة بشكل رجراج متميع ضائع فى فضاء الاستخدام الانتهازى مثل مفاهيم التراث والعروبة والإسلام والقومية والأمة الخ. وعلاقة هذا كله بالمأثور متجادلاً مع آمالنا وطموحاتنا ومع واقعنا ودون بناء ذلك على أغراض إيديولوجية ونفعية.

محمد صالح السيد:

إجهاض مشروع الفلسفة

إننا نحتاج -وبشكل مستمر- إلى تطوير مناهجنا ودراستنا الفلسفية، بما يسمح بقيام الفلسفة بمهمتها التنويرية، فى مجتمع ينشد التقدم -كالمجتمع المصرى- ومن أوليات التقدم ضرورة التركيز على أمرين هامين هما: العقل، والحرية، لذا يجب أن تؤكد دراستنا الفلسبفية ومناهجها على هذين الجانبيين فى الإنسان المصرى، وهما جانبان متصلان أشد الاتصال. فيقام للعقل قوائمه التى تسمح له بالإبداع، وتنفره من الاتباع، ويهئ له مناخاً حراً للتفكير، وترسخ قيم الحوار الحر وآداب التخاطب، كما أن الفلسفة يجب أن ترسخ فى دارسيها ملكة النقد، وهى ملكة هامة فى التعامل مع الوافد الثقافى، تدفع المتلقى إلى: التحليل، والموازنة، والاجتهاد،

د. محمد صالح السيد: أستاذ الفلسفة الإسلامية ورئيس قسم الفلسفة بآداب المنيا.

والاختيار، فلايقع أسيراً لذلك الوافد إليه، كما أن هذه الملكة تعد واحدة من الأسس التى يجب أن نتعامل بها مع تراثنا، فتدلنا على ما نأخذ، وما ندع من قيم هذا التراث، فنأخذ جزءه الخلاق المبدع، وندع جزءه الخامل البليد، وهى أيضاً فضلاً عن ذلك كله تساعدنا على تصحيح أفكارنا، ونقد أنفسنا، والنقد الذاتى يعد من أهم خصائص التفكير الفلسفى، بل من أهم خصائص الثقافة بوجه عام.

وأشير-إلى أمرين هامين فى كيفية تدريس الفلسفة، فأما الأمر الأول: فانه يغلب على الصورة التى تدرس بها الفلسفة شعور بالعزلة لدى بعض الدارسين، ذلك لأنها غالباً ماتقف عند عرض النظريات والأفكار المجردة التى لاصلة لها بالواقع كثيراً، وهى صورة يحسن استبدالها بصورة جديدة تركز على ربط الفلسفة بواقعنا، فتقوم بتحليله، والتنبيه على مشكلاته، وتساهم فى تطويره مادياً وروحياً، بما تملك من فكر يصلح لتوجيه مجتمعنا نحو التقدم الذى يجعل حاضرنا أفضل من ماضينا، ومستقبلنا أفضل من حاضرنا وأما الأمر الثانى: فانه يتعلق بعرض المذاهب الفلسفية على الدارسين، وهنا ننبه إلى ضرورة عرضها عرضاً موضوعياً حيادياً، بعيداً عن الاتجاه الفكرى، أو الثقافة التى ينتمى إليها القائم بتدريسها، وعلى القائمين بتدريس هذه المذاهب التنبيه إلى أن هذه المذاهب فى جملتها اجتهادات قابلة للصواب والخطأ، وليست لها صفة العمومية، كما أن المذاهب الأجنبية مذاهب خاضعة لثقافة الأمة التى ظهرت فيها، وتبعاً لذلك قد نجد فيها ما لايتناسب مع قيمنا، على أنه يمكن الاستفادة من هذه المذاهب جميعها، إذا نظرنا إليها نظرة تكاملية بعيدة عن التعصب الضيق لمذهب بعينه.

أما لماذا لم نستطع حتى الآن تكوين مايمكن تسميته بفلسفة عربية؟ أقول بداية أنه لايجب أن ننكر حق مفكرينا وأساتذتنا الكبار، فلو حاول بعضهم- كل من جانبه- أن يقدم مشروعاً لفلسفة عربية معاصرة، يجمع بين الأصالة والمعاصرة، ومازالت جهودهم فى هذا المجال مستمرة، غير أنها جهود فردية، ولم تتمكن بعد من صياغة إبداع فلسفى جديد، يستجيب لضرورات العصر من جهة، ويقف أمام الوافد الثقافى بندية، رافضاً الاستلاب الحضارى من جهة أخرى، ومحاولاً أن يجدد تراثنا الإسلامى بما يتلاءم وعصرنا الذى نعيشه، ولانريد أن يفلت منا من جهة ثالثة،فلا شك أن هناك خطوات على الطريق وجهوداً مشكورة بذلت على مدى قرن من الزمان، لكن الطريق

مازال طويلا وشاقاً، ولعل تأخرنا فى الوصول إلى صياغة هذا المشروع، راجع إلى الجدل الطويل الذى احتدم حول مشكلة الأصالة والمعاصرة.

د. محمد أبو قحف:

نظام التعليم المتهالك

أحيى هذا الشعور الجميل وهذه الصحوة نحو البحث حول آفاق الفكر الفلسفى العربى كيف يصير وإلى أى مدى يسير وعواقبه وعوائقه وحاجاته ومحتاجاته..

أولاً: توجد عدة اتجاهات وتيارات فى دراسة الفلسفة فى الجامعات المصرية. الاتجاه الأول: الفلسفة الإسلامية بفروعها الكثيرة من علم كلام وبحث قضايا التراث فى ضوء قضايا ومتجددات العصر الحديث والجمع بين الأصالة والتجديد كذلك مايتعلق بعلم الفقه والقياس الأصولى وحل المشكلات الدينية والشرعية ومايتجدد من حوادث ومعطيات حديثة بالقياس لحلول ومطيات السابقين وماورد فيه الكتاب والسنة المطهرة. ومن مناهج الفلسفة والدراسات الفلسفية أيضاً مايتعلق بالتفكير الفلسفى المشائى وأثره لدى فلاسفة الإسلام العقلانيين كالكندى والفارابى وابن رشد وابن خلدون ومايتعلق من نظريات فلسفية وعلمية ومحاولة ايجاد أصالة فكرية لدى المفكرين العرب والمسلمين فى ضوء دراساتنا لمعطيات المفكرين المحدثين علماء وفلاسفة ومايواكب ذلك من تيارات فلسفية وروحانية فى مجال التصوف الإسلامى وإصلاح الأخلاق وتقويم النفس وتحليل آثارها.

ومن أهم المناهج والتيارات الفلسفية تيارات التفكير الفلسفى العقلانى التى ظهرت عند نخبة من كبار مفكرى العرب المحدثين أمثال زكى نجيب محمود وحسن حنفى وعلى سامى النشار ومصطفى عبد الرازق والتفتازانى وعاطف العراقى وإبراهيم مدكور وتوفيق الطويل وغيرهم.. ولعل أهم ماتركه هؤلاء فى مجال الفلسفة الحديث هو محاولة التواصل الفكرى والحضارى بين المتقدمين والمحدثين

* د. محمد أبو قحف: رئيس قسم الفلسفة بآداب الزقازيق.

ومحاولة فتح آفاق جديدة من خلال الانفتاح على أصول الحضارات والثقافات العربية الحديثة وهذا بلاشك عامل حاسم من عوامل التنوير وقد نملى هذا كله فى مناهج المفكرين المصريين فى كيفية دراسة أفكار ومناهج المفكرين والفلاسفة العقلانيين والحدسيين الغربيين وقد ظهرت على أثر ذلك مناهج حديثة فى دراسة العلوم الحديثة كالمنهج التجريبى والعقلى والتاريخى والنقدى والحدسى وظهرت تيارات جديدة مثل تيارات الفلسفة الحديثة والمعاصرة وفلسفة العلوم ومناهج البحث والمنطق الرمزى والتنبه إلى ضرورة المزج بين العلوم النظرية والعلوم العملية وإدخال مناهج الرياضيات فى مناهج الرياضيات فى مناهج العلوم الحديثة.

ثانياً: هناك عوامل كثيرة أدت وتؤدى إلى انعدام ظهور تيارات فلسفية عربية أو مصرية حديثة مثلما كان عند الأوائل:(١) عدم الوعى الكافى بأهمية الثقافة والتراث العربى والإسلامى.

(٢) عدم الاهتمام بقضايا التراث وتطوير هذا التراث بحيث يواكب متطلبات العصر الحديث.

(٣) عدم وجود التشجيع الكافى للتحرر الفكرى والعقلى بسبب التقوقع فى ماضى التراث القديم وكذلك نتيجة لمعظم النزعات القديمة والخوف من اقتحام السواتر.

(٤) نظام التعليم المتهالك وعدم وجود نزعة مخلصة وحقيقية للتطوير والاجتهاد والتفكير الحر ومايكبل الأساتذة المصريين من قوانين ولوائح وتسلطات وأحقاد مختلفة وعدم اعطاء الحرية لأستاذ الجامعة فى استعراض مواهبه ومؤلفاته الفكرية.



حمزة السروى:

خطــة تنميــة مستقلــة

لكى نحدد الإتجاهات الرئيسية للفلسفة فى الجامعات المصرية يجب أولاً أن نحدد ماهى الفلسفة. غير أن الإجابة على هذا السؤال ليست سهلة، فتلك من أكبر المشكلات التى تواجه المشتغلين بالفلسفة، فى عدم إتفاقهم على معنى واحد محدد للفلسفة، فقد تكون هناك اتجاهات من النشاط العقلى متباينة، وتعد كلها -على السواء وعلى الرغم من تباينها- فلسفة.

غير أننا لو استرجعنا فهم أفلاطون أو الرواقيين أو ديكارت، أو البرجماتيين أو غيرهم للفلسفة لوجدنا أن هؤلاء جميعاً يجعلون من الفلسفة محاولة لبناء إنسان جديد، قادر على فهم ذاته، وفهم العالم من حوله، وقادر كذلك على الإسهام فى حل مشكلاته. هكذا كانت الفلسفة تاريخياً، فكان لكل عصر مشكلاته، وكانت الفلسفة فى كل عصر محاولة للإجابة أو حل لهذه المشكلات. كانت المشكلة فى عصر ماقبل سقراط هى جوهر الوجود الذى يكمن وراء المتغيرات. ثم مع سقراط وبعده كان السؤال هو ماحقيقة الإنسان، وعلى أى أساس ينبغى أن يقيم سلوكه فرد أو مجتمعا. ثم كان السؤال فى العصر الوسيط فى الغرب المسيحى والشرق الإسلامى على السواء هو تحليل مفهوم الدين وبيان عدم التناقض بينه وبين الفلسفة. ثم دخلت أوروبا -وحدها هذه المرة- تاريخها الحديث منذ عصر النهضة وحتى العصر الحالى، وكان السؤال هو ماذا يعرف الإنسان عن نفسه وعن الطبيعة وعن الله، ماهى حدود العلم، ودوره فى إعادة بناء الإنسان الجديد.

إن عصرنا يعج بنتائج العلم، ويموج بتغيرات الأنظمة الاجتماعية جميعا ومهمة الفلسفة أن تفهمه، وتعين الإنسان على الخوض فى بحر الحياة بأمان وثقة.

ولقد انقسم الفكر المعاصر -فيما يرى الدكتور زكى نجيب محمود فى إجابته على الأسئلة المطروحة عليه

- حمزة السروى : باحث

-اتجاهات أربعة رئيسية متكاملة أكثر منها متصارعة، تلك هى: المادية الجدلية، البرجماتية، الفلسفة التحليلية، والظاهراتية.

أما المادية الجدلية فهى مادية بمعنى أنها ترد كل شئ إلى المادة، على أن تلك المادة ليست ساكنة، وإنما يصيبها التغير والتطور وفقاً لقوانين الجدل (الديالكتيك) التى تعتبر أن التناقض مقوما أصيلاً فى الطبيعة، وأن الصراع بين الأضداد هو سمة كل شئ وأساس كل حركة فى الطبيعة، وترى كذلك أن تراكم «كم» من التغيرات من نوع واحد حتى حد معين، ينقلب معه ذلك الكم المتراكم إلى كيف جديد، أى إلى نوع آخر، وترى أخيراً أن هذا النوع الجديد كما كان نقضاً لنوع سابق، فإنه لايدوم وإنما يأتى ماينقضه هو الآخر، وهكذا يستمر السير فى طريق التطور.

وتطبيقاً لهذا السير على تاريخ الإنسان نشأ ماسُمى بالمادية التاريخية.

إذا جاز لنا القول عن المادية الجدلية، (ومعها المادية التاريخية) بأنها فلسفة للتاريخ، بمعنى أنها تصوب النظر إلى الماضى لترى كيف سار حتى انتهى به السير إلى الحالة الحاضرة، حق لنا أن نقول عن فلسفة البرجماتية أنها فلسفة المستقبل بمعنى أنها تقيس الأمر الراهن بما يترتب عليه من نتائج عملية نستطيع الحكم عليها بقبول أو برفض. وأن القيمة الحقيقية للفكرة، أى فكرة، هى فى مقدار ماتؤدية بناء عليها من عمل.

ويتصل بالبرجماتية إتصالا وثيقاً مذهب يقال له «مذهب الإجرائية» فى فهم المعانى والأفكار. فالفكرة معناها هو مجموعة من الإجراءات التى نجريها فى تحقيقها، وهو قول مطابق لما تقوله البرجماتية، لولا أن الإجرائية لاتقصر الأمر على الإجراءات المادية التى تتم فى سلوك معين، بل توسعه حتى يشمل الإجراءات التى تتم فى العقل- كما يحدث فى مسألة رياضية مثلا.

إذا كانت المادية الجدلية تنظر إلى سير التاريخ- وكيف انتهى إلى مانحن فيه- وكانت البرجماتية تنظر إلى مايُراد عمله وإجراؤه فيما هو آت من زمان فإن أصحاب التحليل الفلسفى والتحليل المنطقى (وبينهم اختلاف فى المعنى)، يقفون حيث هم ليروا أولاً ماذا تحت أقدامهم، ويُشَرِّحُون الجسم اللفظى ليروا مايمكن أن يكون للعبارة من معنى لا على أساس النتائج الفعلية المترتبة عليها كما قال البرجماتيون- بل على أساس منطق اللغة نفسه، إذ كثيرا جداً مانرص الفاظاً بعضها إلى جوار بعض حتى يكتمل لنا بناء تقبله قواعد النحو، لكن منطق العقل يرفضه،

ولكى يرفضه منطق العقل أو يقبله، لابد بادئ ذى بدئ من تحليله حتى نتبين عناصر بنائه ومابين تلك العناصر من روابط، وعندئذ يتبدى اللغو الفارغ من الكلام ذى المعنى.

ومدرسة التحليل هذه لاتجعل (العبارات) التى نقولها مجرد صور نعكس بها أفكاراً فى رؤسنا، بل يجعلونها هى هى الأفكار، وبذلك نقلوا التقابل الذى كان الفلاسفة يجرونه بين «الفكر» و«الواقع» دون تحديد لطبيعة الفكر، نقلوا هذا التقابل فجعلوه بين «العبارة اللغوية» وبين «الواقع»، وبذلك لم يتركوا مجالاً لكائنات شبحيه تعرقل سيرنا نحو الوضوح.

أما «الظاهراتيه» أو علم الظواهر العقلية أو «الفينومينولوجيا» (وعنها تفرعت بعض فروع الفلسفة الوجودية) فموقف رابع من الفلسفة المعاصرة يريد أصحابه تحليل الوعى الإنسانى فى إدراكه للأشياء لعلنا نقع على حقيقته وحقيقة تلك الأشياء فى آن معا، لقد رفض «هوسرل» البدء من المعطيات الأولية التى تقع على حواسنا كما يقول التجريبيون، وكذلك رفض وجود أطر صورية عقلية فى فطرة الإنسان (مقولات) كما يقول المثاليون،وذهب إلى وجوب مواجهة الأشياء بلا فروض مُسبقة، فتكون حقيقة الشئ الذى ندركه هى بالضبط كما ندركه، حتى إذا ما سألنا سائل: أهى حقيقة حسية أم حقيقة عقلية، أجبناه بأننا نرفض التفرقة من أساسها.

فهذه الزهرة التى أراها وأعى صورتها لونا وشكلاً ورائحة وكل شئ، هى كما أراها وأعيها، ولاتحليل لها عندى وراء ذلك، فلا أقول أنها جاءتنى معطيات حسية مبعثرة، ثم قام ذهنى بجمع المبعثرات فى زهرة، وكذلك لا أقول أن عقلى كانت به أطر صورية فى فطرته هى التى جذبت إليها مدركات الزهرة وصبتها فى قوالبها حتى تكاملت فى تصورى زهرة، وإنما الذى أقوله، أننى زدركت الزهرة كما أدركتها، وإذن فهذه هى حقيقتها.

إن الإدراك أو الوعى هنا هو بمثابة شُعاع الضوء يسقط هنا أو هناك فيظهر بسقوطه شئ ما. وأهم مايمز الوعى هو مايُسميه هوسرل «بالقصدية» أى أنه يقصد باتجاهه المعين إلى سقط مايسقط عيه فندركه، وعلى هذا الأساس يكون من التناقض أن ندعى بأننا نعى فكرة مادون أن يكون لهذه الفكرة ماتشير إليه فى دنيا الواقع.

لقد قيل عن الفلسفة المعاصرة أنها تتميز عموماً- بأنها جعلت مدارها الرئيسى هو البحث عن «المعنى»، وبعض مايقصد إليه بهذا الوصف هو أنها أصبحت تشترط لكل فكرة تدور فى الذهن، ولكل عبارة ينطق بها

اللسان مقابل فى الواقع يكون هو مدلول الفكرة أو معنى العبارة فإذا لم نجد للفكرة المعينة أو العبارة المعينة مقابلاً تدل عليه كانت فكرة ذائقه، أو عبارة فارغة.

ذلك هو موقف الفلسفة المعاصرة بأجمعها كائنا ما كان مذهبها، مادية جدلية أو برجماتيه أو تحليلية أو ظاهراتية وجودية. فما هو موقف الفكر العربى من ذلك كله؟.

الموقف العربى من فلسفة العصر:

لسنا واجدين عند المشتغلين بالفلسفة فى مجتمعنا وجامعاتنا إتجاها فلسفياً محددا، وإنما قصارى مانحن واجدون هو تشيع لواحد من الاتجاهات الفلسفية الأربعة السابقة، أخذ كل واحد من المشتغلين بالفلسفة منها مايتفق مع تكوينه العقلى، فما من مذهب منها إلا وقد كان له الأتباع المؤيدون العارضون الشارحون دون أن يكون لنا إتجاها فلسفياً محدداً نرى فيه أنفسنا، ويرانا فيه غيرنا.

على أن ذلك يرجع إلى جملة أسباب منها الاقتصادى والسياسى والفكرى.

والأمة العربية تعانى -تاريخياً- من أزمات اقتصادية، فلم تستطع أن تحول انجازات العرب العملية والتكنولوجية فى الفترة التى امتدت من أوائل القرن الثامن، وحتى أواخر القرن التاسع (والتى أفرزت العباقرة أمثال الكندى والبيرونى والفارابى وإبن سينا، إضافة ابن رشد فى القرن الثانى عشر، وابن خلدون فى القرن الرابع عشر) إلى ثورة صناعية دائمة تضمن استمرار التطور الحضارى، وذلك لفشل التجار العرب فى التحول إلى طبقة رأسمالية زراعية وصناعية قادرة على استثمار وتطوير تلك القدرات العلمية والتكنولوجية، وتجذيرها فى التربة العربية، وذلك لقلة فى الإمكانيات الاقتصادية، وحتى بعد أن ظهر البترول فى البلاد العربية كانت الفرصة قد فاتت حيث تأصلت الرأسمالية فى أوروبا وأمريكا، وأصبح النمو الرأسمالى فى البلاد العربية نمواً شائها وتابعاً للرأسمالية العالمية.

وعلى الصعيد السياسى، كان الثبات الطويل طوال الحكم العثمانى الذى مهدت له غزوات التتار والمغول، وماتلاه من استعمار أوروبى وأخيراً إسرائيل، إضافة إلى الاستبداد وغياب الديمقراطية، كل هذا أدى إلى تعثر مشروع نهضة القرن التاسع عشر والتى قادها الأفغانى والكواكبى ومحمد عبده، والتى واكبت محاولة محمد على لبناء دولة جديدة فى العصر الحديث.

أما على المستوى الفكرى، فقد كان انتصار الغزالى على ابن رشد،

وسيطرة الأفكار الغيبية على عقول الناس، بدلاً من اعمال النظر العقلى، وتحول اللغة العربية إلى لغة صنعة عاملا آخر من عوامل التخلف الحضارى للعرب، وسيادة التعاليم المدرسية وافتقار الجامعة إلى الروح والتقاليد العلمية الرفيعة.

ولعل هذا يفسر غياب الفلسفة العربية كنتيجة طبيعية لافتقار الأة العربية إلى الاستقلال الاقتصادى والفكرى والحضارى على وجه العموم.

ونحن بحاجة إلى تبنى خطة تنمية مستقلة تحقق للشعوب العربية الإكتفاء الذاتى والاستقلال الاقتصادى الذى يضمن إضطراد التقدم ورفع مستوى المعيشة للشعوب العربية وعلى الصعيد السياسى، نحن بحاجة إلى تسييد الروح الديمقراطى فكراً وسلوكاً، وضمان حق كل إنسان فى إبداء الرأى والاختلاف، بما يتيح المجال لتفتح الملكات، وإطلاق روح الإبداع والابتكار. وعلى الصعيد الفكرى، نحن بحاجة إلى تسييد المنهج العلمى، وإعمال العقل، والتخلى عن الخرافة، وعن كل مايجافى فى العلم. كما أننا بحاجة إلى ربط النظر بالعمل تمشياً مع روح العصر الحديث بما يضمن أعمال جدلية الفكر والواقع التى تؤدى إلى تطوير كل منها للآخر، وتطورهما معاً. كذلك يجب أن تكون اللغة المستخدمة لغة علمية محكمة، ودقيقة تفى باغرض دون زيادة أو نقصان، وأن تتخلى عن الصنعه والمبالغة.

كذلك يجب أن تدرس تاريخنا وواقعنا بُغية الكشف عن المحاور الفكرية الأساسية التى تحكم مجتمعنا. كما يجب الإلمام الدقيق -من ناحية أخرى- بما يجرى حولنا من أفكار واتجاهات فكرية معاصرة بحيث نستطيع أ نضفر من هذا، وذاك فكراً يحقق ذاتنا «كعرب معاصرين». حينئذ يمكن أن «تدق ساعة الفلسفة العربية». ويكون لها صوت مسموع وحركة مرئية.



د. مجدى عطا الله:

ميلاد تيار فلسفى عربى

إن الناظر لما يدور على الساحة العلمية الآن ليجدها تتأرجح بين التلقين لما هو معروف محفوظ فى الكتب من شين أو من يلقى هذه العلوم مع التحليل والنقد محاولاً عرض وجهة نظر جديدة تتمشى مع منجزات عصرنا المتقدم أو بين المحاولات القليلة لبعض الأساتذة من أساتذتنا الماديين لإنتاج فكر فلسفى يحمل الهوية العربية والإسلامية محاولاً فى ذلك المزج بين الأصالة والمعاصرة أو بين التراث والتجديد وهؤلاء الأساتذة هم الصفوة ولقلة ممن تعانون وتقاسون فى سبيل إبراز اتجاهاتهم الفلسفية ذلك لأن الفلسفة نظر إليها منذ هجرة الأمام الغزالى عليها نظرة شك وارتياب تطورت هذه النظره وتنامت فى عصور الإضمحلال العربى والجذر الحضارى الإسلامى بعد السبع قرون الأولى ووصلت ذروتها فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر بفعل عوامل كثيرة كان أهمها دخول بعض المفاهيم الخاطئة للفكر الإسلامى وبعض البدع والممارسات التى ليست من جنس الدين فى شئ بحيث أصبح المتواكل والبدعه والفهم الخاطئ للقضاء والقدر هو السمة العامة التى يتصف بها العالم الإسلامى فى الزمنين السابقين للدرجة التى حدث بالبعض أنه يسم الفلسفة بأنها ال والزندقة هذا فى الوقت الذى تأخر فيه أوروبا بالفلسفة كرائد لها فى تقدمها وتطورها.

وإذا ما أردنا الخروج من هذا المأزق الذى تعيشه الفلسفة الآن علينا أولا تمهيد الأرضية الفكرية السائدة تمهيد تكون الفلسفة فيه هى القاسم المشترك الأعظم فى عقول الناس لكى يتكلمون لديهم الحد الأدنى للترف على الفكرى المنشور ولعل ذلك يتم بوضع بعض الضوابط المنهجية لتدريس الفلسفة فى جامعاتنا على مستوى كل التخصصات لكى يكون الفرد داعياً لما يدور حوله من مشكلات على المستوى الاجتماعى والثقافى، وذلك يربط الإنسان بتراثه ومحاولة تأصيل ذلك فى نفسه مع السير قدماً نحو التقدم

* د.مجدى عطا الله: أستاذ الفلسفة بآداب الزقازيق.



العلمى المتشدد فى مواثرة بين مايسمى بالأصالة والمعاصرة مع وضع فى الاعتقاد تشجيع البحث الحر والتحرر الفكرى والعقلى والانفتاح على العالم حضارياً وفكرياً للبحث لنا عن دور نلعبه على الساحة الفلسفية الآن تحدد هويته كعرب مسلمين أصحاب تراث قاد العالم عدة سنوات.

ويقينا تشكل الآن فى جامعاتنا آراءاً فلسفية يحتاج الرعاية وال والتشريع هذا التيار استمد أصولة ومنهجه من زعماء التجديد فى الفكر العربى والإسلامى أمثال جمال الدين الأمام محمد عبده وغيرهما من مفكرى الإسلام المحدثين الذين حاولوا نفض غبار السنوات العجاف عن الفكر الإسلامى وتثقيفه الإسلام من الاتهام الخاطئة وبعض الممارسات والطقوس التى ليست من خيس الدين هذا التيار يحاول من خلال تصر الدين والذات أيضاً أ يثبت للعالم فى الداخل أن الإسلام دين العقل والفكر والتقدم والمرئية حتى يحاول إزالة نظرة الشك والأرتياب التى اتسمت بها لافلسفة فى عصور التخلف ثم كبر ذلك يحاول أن يأخذ بيد الفكر مبرزاً وجهة النظر العربية والإسلامية بما يمثل الأيديولوجيا الخاصة بنا ولذلك فإن روعى هذا التيار وتلاميذه سوف يكون هناك فلسفة خاصة بنا يوم من الأيام وسنعيش على نتاج أفكارنا بدلاً من استيرادنا للأقطار وعيسنا فى هامش الحضارة هكذا مستهلكين منذ سنين طويلة

د. سعيد مراد:

سيادة قيم الجمود

تكاد تتفق لوائح كل الجامعات المصرية على مناهج واحدة من حيث الموضوع فقط وعلى سبيل المثال تحدد اللوائح ما يدرسه طلاب الفرق المختلفة من المواد.

الفرقة الأولى فلسفة إسلامية "مدخل" وفلسفة يونانية ما قبل أرسطو وهكذا فى كل الفرق يتم تحديد المواد التى تدرس لكن تناول هذه المواد من حيث الموضوعات والمشكلات التى تطرح تختلف من جامعة إلى جامعة بل أحياناً داخل الجامعة الواحدة بحسب شخصية القائم بالتدريس وأسلوبه وانحيازه لموضوع بعينه والايديولوجية التى ينطلق منها- إن كانت له ايديولوجية - وهذا نادر جداً وطرق التدريس المتبعة متفاوتة تمام التفاوت.

فهناك من الأساتذة من يمارس الأسلوب التلقينى فيقوم هو بكل الأدوار ويرفض الحوار. وهناك من يفضل أسلوب الحوار ويستنبط الأفكار والمشكلات من خلال الطلاب أنفسهم وأمثال هذا قلة لاتكاد تتعدى أصابع اليد فى كل الجامعات المصرية.

هناك من يعتمد على طبع مذكرات للطلاب يعرض فيها الموضوعات بطريقة فجة وساذجة لا يهتم بالتوثيق وذكر المصادر والمراجع ولا تظهر شخصيته العلمية من خلال آرائه.

وهناك من يعتمد على الكتب المؤلفة بشكل علمى دقيق ويحيل الطلاب إلى المصادر والمراجع. ويهتم كثيراً بتشكيل عقلية الطالب البحثية فى خلق توجهات عامة وطرح المشكلات وربط مايقدمه من موضوعات بقضايا المجتمع ومشكلاته. وأمثال هؤلاء قلة أيضاً.

ونتيجة لانتشار الأسلوب التلقينى وسريان روح التقليد والوقوف عند الشائع من الأفكار وفرض دكتاتورية على حركة الفكر داخل المجتمع الطلابى. أرى أننا نُخرج جيلاً من الكتبة وحملة الرخص فارغى العقول

* د.سعيد مراد: أستاذ الفلسفة الإسلامية بآداب الزقازيق.

ولا أمل في خلق روح الابتكار أو التجديد.

وللخروج من هذه الدائرة المغلقة نرى ضرورة وضع ضوابط علمية منهجية لتدريس الفلسفة تقوم على حرية البحث وتعتمد على إطلاق ملكات الأبداع الفردية والجماعية. وأن تلعب البحوث والدراسات الدور الأساسي في العملية التعليمية والغوص في القضايا والمشكلات ذات الصلة بالواقع الاجتماعي والثقافي . وضرورة الخروج من الدائرة المغلقة عن طريق الحوار مع الذات (التراث بعد تنقيته) والحوار مع الآخر عن طريق الانفتاح على الثقافات الأخرى ولا يتم ذلك إلا بالاهتمام باللغات الأجنبية وتشجيع حركة الترجمة.

أضف إلى ذلك ضرورة ابتكار طرق جديدة للمتابعة والتقييم والتخلص من طرق الامتحانات التقليدية.

إننا لوكانت لدينا الرغبة والقدرة على ذلك نستطيع أن نصوغ قيما علمية بحثية جديدة تسمح بخلق اتجاهات فلسفية ترتبط بواقع المجتمع وتعمل على تحديثه.

أما عن عجز الجامعة عن خلق تيار فلسفي عربي. فذلك راجع إلى الانغلاق على أفكار قديمة بالية بادت وصارت عاجزة عن استيعاب لغة العصر وانتشار الجمود والتقليد والتحجر ورفض التجديد والإبداع وغياب المنهج العلمي الدقيق الضابط لحركة الفكر وغياب الممارسات الحرة الطليقة والوقوف عند مجرد الحفظ والسرد والحشو الزائف الذي يفتقد المضمون الحي لحياتنا المعاصرة.

وعلينا أن نعيد روح البحث الحر المبتكر ونستخدم آليات جديدة في التدريس والبحث.

إن لغة العصر ترفض التفسيرات الغيبية التي لا تحترم العقل ولا تقدر الواقع بكل مضامينه الحياتية.



د. حسن جاد:

التبعيـــة للـديـــن

الفلسفة من التخصصات التى تحارب من قبل الاتجاهات الظلامية التى تقرنها بالالحاد والخروج عن الدين. من هنا فإن الحوار حول قضية تدريس الفلسفة ومحاولة الإجابة عن السؤال لماذا لم تظهر إبداعات فلسفية فى العالم العربى؟يأتى فى موعده ويعد من القضايا الجديرة بالمناقشة.

وإذا وقفنا عند الاتجاهات الرئيسية لمناهج الفلسفة فى الجامعات المصرية سنجد أن هناك لوائح جامعية تحدد فى داخل كل قسم من أقسام الفلسفة المواد التى تدرس فى كل عام لطلاب قسم الفلسفة. وتكاد هذه اللوائح تجمع على الأخذ بالترتيب التاريخى فى تدريس الفلسفة، ففى الفرقة الأولى يكون التركيز على بواكير الفلسفة عند اليونان فيما يتعلق بالفكر الغربى، وعلم الكلام فيما يتعلق بالفكر العربى الفلسفى وفى الفرقة الثانية يتم تدريس الفلسفة فى العصر الوسيط بشقيه المسيحى والإسلامى أما فى الفرقة الثالثة فيتلقى الطالب دراسات فى الفلسفة الحديثة، وفى الفرقة الرابعة يتم التركيز على التيارات الفلسفية المعاصرة. وبالطبع فإن للأستاذ أو المحاضر حرية التحرك فى داخل إطار هذه التخصصات، ففى الفلسفة الإسلامية مثلا هناك من يركز على الغزالى ويترك الاتجاه العقلانى الذى يمثله فلاسفة أستناريين كابن رشد.. وفى الفكر الفلسفى المعاصر هناك من يولى أهتماما بالفكر الوجودى.. وهناك من يهتم أكثر بالفلسفة الماركسية وتطوراتها المختلفة.. وهكذا من هنا فإن الإبداعات التى تقدم غالباً ما تكون محاولات فردية واجتهادات شخصية لا تشكل فى مجملها تيارا فلسفياً وهنا نصل إلى السؤال الرئيسى وهو لماذا يظهر حتى الآن تياراً فلسفياً عربياً؟ والإجابة ليست سهلة لأنها ترتبط بواقع تاريخى وثقافى شديد التعقيد. فالفلسفة العربية الإسلامية كانت فى أساسها أما نقلا حرفياً عن التراث الفلسفى اليونانى أو محاولة توفيق وتلفيق

* د.حسن جاد: أستاذ الفلسفة بآداب الزقازيق.

بين الفكر اليونانى الغربى والفكر الدينى الإسلامى، لذلك لم تقدم الفلسفة الإسلامية جديداً يذكر وحتى الفلاسفة الذين حاولوا أن يستقلوا بالفلسفة عن الدين من أمثال محمد بن زكريا الرازى، وابن الراوندى جرى التعامل معهم على انهم ملاحدة ولذلك تم طمس وقمع فكرهم ولا زالت تهمة الإلحاد هى أسهل الإتهامات التى يمكن أن يرمى بها أى مفكر يخرج عن الإطر التقليدية

فكل ما هو محدث أو جديد يعد بدعة ونوع من الكفر ، لهذا يمكن القول بأن بها أى مفكر يخرج عن الأطر التقليدية سبب العقم الإبداعى لدينا يتمثل فى إننا لم نستطع - كما فعل الأوروبيون- أن نتخلص من السقف الفكرى الذى يحدد انطلاقة الفكر والخيال فالقيود ليست فقط فى داخلنا بل فى عقولنا وفى خيالنا ولن نكون مبدعين إلا إذا حطمنا هذا الحاجز.

د. أحمد الصادق إبراهيم:

كلمة سيئة السمعة

إن الاتجاهات الرئيسية لمناهج الفلسفة فى الجامعات المصرية تتبلور فى تيارات ثلاثة:

أولاً: التيار التلقينى الذى يقتصر دوره على تلقين الطلاب كم المعلومات دون محاولة لإعطاء مساحة من التفكير الإبداعى والنقدى لما يتم تلقينه وذلك نظراً لكثرة الاعداد من الطلبة وهو اتجاه غالب نراه اليوم فى معظم جامعاتنا خاصة لدى شباب الباحثين.

ثانيا: التيار الإبداعى وهو الذى يقودة بعض الأساتذة الرواد الذين لهم دور كبير فى إثراء حياتنا الثقافية سواء داخل الجامعة أم خارجها وهم ينطلقون فى أداء دورهم من منطلق خبرة السنين التى حصّلوها عن طريق اطلاعهم الواسع على ثقافات الغرب ومحاولة تطويعها لكى تلائم ثقافتنا العربية والإسلامية فهم قد تجاوزوا مرحلة التحصيل والتلقين ويمارسون دور الإبداع والنقد مما ينعكس على طلابهم ويؤتى ثماره الآن.

* د.أحمد الصادق إبراهيم: أستاذ الفلسفة بآداب الزقازيق.

ثالثا: تيار يحاول المزج بين تلقين المعلومة الفلسفية للطالب مع محاولة أن يكون هناك موقف نقدى من تلك المعلومة . ذلك لأننا فى كثير من مناهجنا مازلنا فى مرحلة النقلة عن الفلسفات الغربية، فيتم تدريس هذه الفلسفات مع محاولة نقدها. ويتم النقد بطريقتين إما عن طريق النقد الداخلى أي اعتبارها نسقاً فلسفياً يتم نقده من خلال الفلسفة ذاتها. والطريق الثانى هو محاولة نقد تلك الفلسفات من الخارج أى من خلال وجهة نظرنا نحن كمسلمين وعرب من هذه الفلسفات بصورة عامة فيكون موقفنا منها نابعاً من وجهة النظر الخاصة بالثقافة الإسلامية والعربية.

والطريق الأول للنقد - وهو النقد الداخلى للفلسفة الواردة إلينا - هو الجديد فى مناهجنا الفلسفية فى مصر الآن. لأن نقد الفلسفات الواردة إلينا من الخارج نقداً نابعاً من موقفنا العربى الإسلامى هو موقف حضارى شامل مرت به الجامعات المصرية فى بداية نشأتها. أما وقد استقرت المناهة الفلسفية فى جامعتنا فقد تم اجتياز هذه المرحلة.

أما لماذا لم تخرج لنا الجامعة المصرية تياراً فلسفياً عربياً خاصا بنا. فإن ذلك يرجع إلى أن "الفلسفة" كلمة "سيئة السمعة فى بلادنا" منذ عهد الغزالى فكثير من الناس ينظرون إليها على أنها مرادفة للإلحاد أو الكفر. ومن ثم يتعين على من يريد أن يبدع تياراً فلسفياً يحاول أولاً أن يزيل سوء الفهم لكلمة "فلسفة" وهناك عدم محاولات يقوم بها القائمون على أمر الفلسفة فى جامعاتنا إلا أنها فى طور "التكوين" ومرحلة "المخاض" لأن إبداع تيار فلسفى خاص بنا ليس بالأمر الهين فهو يحتاج إلى سنين عدة لكى يتمخض ويصبح حقيقة واقعة. فما زلنا فى مرحلة البحث عن "هوية" فلسفية خاصة بنا. هل تتحدد تلك الهوية عن طريق "الغرب" وثقافته، أم تتحددعن طريق "الإسلام" وثقافته، أم تتحدد بموقف وسط يأخذ من هذا ومن ذاك. ومن المؤكد أن "الهوية" سوف تتحدد إن عاجلاً أم آجلاً. هذا التحديد كما قلنا لابد له من وقت. وتأخير تحديد هذه "الهوية الفلسفية" إلى الآن أمر لا ينبغى أن يقلقنا، ولنا فى أمريكا سابقة تاريخية . فقد ظلت "أمريكا" تقتات فلسفياً على المذاهب الوافدة إليها من الشرق، المانيا، انجلترا، وانصهرت تلك المذاهب الوافدة على الأرض الجديدة ونتج عنها "هوية أمريكية فلسفية خالصة" فيما عرف فى الفكر الفلسفى "بالبراجماتية" وهذا ما نأمل فيه أن نوفق إلى تحديد هويتنا الفلسفية التى تلائمنا ثقافياًوحضارياً.

د.صلاح السروى:

أزمـــة العقـــل العربـــى

منذ إحراق مؤلفات ابن رشد فى القرن السادس الهجرى - الثانى عشر الميلادى، ونفيه وتكفيره، ومنذ إطلاق الصيحة المشئومة "من تمنطق فقد تزندق".. منذ ذلك الحين والعقل العربى يراوح فى منطقة هامشية وجزئية على صعيد التفكير، ولا يجرؤ على اقتحام الجوهرى والمحورى من قضايا الوجود الإنسانى- الروحية والمادية. فقد كانت مصادرة ونفى ابن رشد - فى الحقيقة - مصادرة ونفياً لمفهوم "العقل" كقيمة جوهرية فى البناء الثقافى والروحى للأمة، وكان ربط "المنطق" - أى التفكير المحكم والممنهج - "بالزندقة" أى الكفر والخروج عن الملة بتعبير أهل هذا الزمان - إحالة إلى التفكير الغيبى الثبوتى التسليمى. وهو ما أدى - مباشرة- إلى سيطرة قيم "الاتباع" و"النقل" و "الجبن العقلى" - كقيم مترادفة - على الوجود الروحى والثقافى للمجتمع ، وهو ما أدى فى المقابل - إلى تراجع مفاهيم "الاجتهاد" و "التجديد" و"الابداع" كنتيجة طبيعية لتلك المقدمات. فانتشرت وشاعت كتب الهوامش والشروح والحواش على حساب الإبداع الفكرى الأصيل، وتحددت كمساحة وأفق لا يستطيع الجهد الفكرى أن يتعداه. وتولدت سلطة معرفية مقدسة، تستمد سطوتها من سدانتها للقديم، فتقوم على تكراره وإعادة إنتاجه، فتحتج به على كل جديد، بل وتقيمه معياراً لمدى صحة وصلاحية هذا الجديد. ومن ثم تولد ما يسميه أدونيس "بالعقلية الماضوية". أى تلك المنهجية العقلية التى ترتكز على الماضى كقيمة مرجعية مطلقة الكمال والصواب.. بما يعنى لازمنية ولا تاريخية هذا الماضى!! فهو ثابت ، مغلق ، مطلق فى بعده المعرفى، وهو مطلق الامتداد والصلاحية لكل زمان ومكان فى بعده التطبيقى. وهو ما يجبهنا بوضعية مفارقة وغير متطابقة.., إذ كيف يمكن أن يتوافق "المغلق الثابت

* د.صلاح السروى: دكتوراه الأدب المقارن من جامعة بودابست

المطلق" مع المفتوح المتغير النسبى فى الزمان والمكان (أى الواقع)؟ إلا إذا تم قسر وتقييد وإعاقة حركة هذا الواقع لتنطبق وتكرر وتعيد إنتاج ما يتوافق مع هذا الثابت المغلق أى "تشيئ" مكونات الواقع وتحولاته وتفكيكها وإعادة صياغتها وصبها فى قوالب جاهزة لتتوافق مع ما نص عليه "المغلق الثابت"، ومن ناحية أخرى مصادرة وضرب أية محاولة لإعمال العقل للفكاك من أسر هذه المعادلة المستحيلة.. وذلك بإعداد قوالب أخرى جاهزة تتكفل بالنفى والقمع اللازمين، مثل الاتهام بالكفر والالحاد، المعصية، مفارقة الجماعة، الخروج عن الملة، موالاة الكافر.. إلى آخرترسانة التكفير، التى يكفى واحد فقط من أحكامها إلى إهدار دم أى مجتهد أو باحث، والأمثلة لدينا أكثر من أن تحصى قديما وحديثا.

إزاء هذه الوضعية البائسة، المضحكة المبكية ، دخل العقل العربى فلك الأزمة ولم يخرج منه حتى الآن، وأفل نجم الحضارة العربية الإسلامية ولا أمل فى بزوغه حتى الآن.

وإذا تحدثنا عن العقل، فإننا نتحدث أيضاً عن إمكانيات قيام تفكير فلسفى بشكل عام ، فلا فلسفة بدون حرية عقلية وانفتاح معرفى وثقافى غير محدود، ولا فلسفة بدون تسامح فكرى واستعداد لقبول الاختلاف بغير حدود، ولا فلسفة بدون فتح باب الاجتهاد والإبداع بغير حدود، وليس تجريم هذا الإبداع سلفاً باعتباره ضلالة مأواها النار!! فكيف يمكن أن تقوم فلسفة ،أو على الأقل تفكير عقلانى وقد تمت المصادرة على الكليات المعرفية وحسمها بشكل مطلق حسب ما جاء فى نصوص الفقه والتفسير التى انسحبت عليها قداسة النصوص الدينية بعد إغلاق باب الاجتهاد عند "تابع التابعين" (وكأنهم قد جاءوا بآخر ما يمكن للعقل البشرى أن يصل إليه من حكمة مطلقة مصفاة لم يعد من الممكن تجاوزها). إن هذه "الكليات المعرفية" هى موضوع الفلسفة ومادتها الأساسية.. وهى موضوع العلاقات والارتباطات بين الكوامن والظواهر فى مفرادات الوجود الإنسانى – سواء على الصعيد الطبيعى والمادى، أو الاجتماعى والثقافى. وبمصادرتها تصادر الفلسفة بالتبعية: فقد أغلق باب الحديث فى مبحث الوجود (الانطولوجيا) فهو حرام شرعاً– حسب هذه النظرة السلفية المغلقة، ولا أهمية للحديث فى مبحث المعرفة (الأبستمولوجيا، فقد علم الله آدم الأسماء كلها وكفى، ولا ضرورة للحديث فى مبحث القيم، فقد تكفلت به الشروح الدنية وسير الصحابة.!!

أية فلسفة ترتجى بعد ذلك، وأية

مساحة تركت ليعمل العقل بحرية؟

هانحن إذن أمام أزمة حقيقة، تتجلى بكل معانيها وأبعاداها فى تخلفنا وتردينا المتواصل حقبة بعد أخرى، فنحن الآن فى موقف أسوأ حتى مما كان عليه الحال فى بداية النهضة اوائل القرن الماضى، بل أسوأ من بعض فترات الأزدهار قبل ثمانية قرون - من ناحية الحريات الفكرية والجرأة العقلية.. زمن الرازى والفارابى والكندى وابن سينا والمعتزلة، كل هذا التردى فى وقت تسلمت فيه أوروبا راية العقل وانتصرت لمنهج العلم فخرجت من عصورها الوسطى إلى نهضتها فصنعت حضارة العصر الحديث وهاهى تخطو ومعها العالم المتمدين فى دروب التقدم بسرعة الصاروخ والسفينة الفضائية.. بينما نحن مجرد مستهلكين لانتاجه المادى والثقافى، ولا زلنا نراوح فى منطقة اللحية والجلباب وحجاب المرأة بل ووجودها ذاته. وحتى جهود كوكبة التنويريين التى بزغت مع مشروع النهضة من أوائل القرن الماضى من رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده والأفغانى والكواكبى وسلامة موسى وفرح أنطون وشبلى شميل وطه حسين.. الخ تذهب جهودهم اليوم سدى، وتهدر نتائج قرنين كاملين من محاولات تثبيت العقلانية والصراع مع التخلف والجمود الفكرى ومحاولات التوفيق بين الموروث و المعاصر، وإتاحة حرية البحث والنظر.. تهدر كل هذه الجهود اليوم بقرار مجلس جامعة القاهرة الذى منع ترقية الدكتور نصر حامد أبو زيد لمجرد أن آراءه العلمية لم تتفق مع رأى أحد أعضاء لجنة الترقية، الذى يرى أن التناول الموضوعى لقضايا تتعلق بما قاله الإمام الشافعى كفر صريح!!

وهو الأمر الذى يشجع، بل ويحرض أعضاء الجماعات الإرهابية على استكمال باقى المهمة المعروفة. إن القضية فى هذه الحالة تحديداً ليست قضية فرد، وإنما قضية حرية البحث العلمى برمتها وقضية حرية التفكير والإبداع.، وقضية مستقبل ثقافة وحضارة هذا البلد.. إذ كيف سيجرؤ باحث بعد الآن على تجاوز هذا "السقف" الذى تطوع مجلس جامعة القاهرة بتشييده فوق رؤوس الباحثين والطلاب، وأية قدوة وأى مثل يضربه مجلس الجامعة أمام أجيال الطلاب والباحثين المنوط بهم تطوير عقل وثقافة هذا الشعب، وكيف سيمكنهم مواجهة مشكلات واقعهم وعصرهم وقد تم إقناعهم، أو إجبارهم على الاقتناع، بعدم جواز الثقة فى التفكير واستخدام العقل!!

إن النتيجة الوحيدة التى يمكن أن



تتمخض عن هذه التوجهات القمعية الجامدة هى إهدار قيمة العقل وخاصة العقل النقدى الممحص المدقق، وهو أداة التفكير الفلسفى الأساسية، وإحلال الإتباع، أو بمعنى أدق - مواصلة الإتباع والتقليد الجامد بدلا منه، فتنتهى بذلك قضية الفلسفة تماماً. وحتى إن بقيت هناك أقسام لتدريس الفلسفة بكليات الآداب، فإن دورها فى الحقيقة لا يتعدى أكثر من إجترار مجموعة من الأفكار الفلسفية، وهو أمر لا يعدو كونه استعادة لتاريخ التفكير الفلسفى من باب العلم بالشئ، دون أية جرأة أو قدرة على التجديد والإضافة الدليل على ذلك أنه لم تظهر مدرسة فلسفية عربية واحدة طوال القرون الثمانية الماضية وكل ما هنالك إنما هو شروح أو تحليلات - فى أفضل الأحوال - للفكر الفلسفى اليونانى أ و العربى القديم أو الغربى الحديث.

وأخلص فى النهاية إلى أنه لا أمل فى تطوير إمكانيات التفكير الفلسفى العربى والخروج من هذه الأزمة المحكمة، إلا بتحرير العقل أولا وإزاحة المسلّمات (بتشديد اللام الثانية) والمطلقات الجامدة من أمامه واطلاق حركته نحو التطور والتجاوز.

لابد من إعادة سلطان العقل إلى عرشه ، باعتباره الوسيلة الأساسية للإدراك والمعرفة.

لابد من اتاحة الاختلاف والتجاوز واحترام حق الآخر فى الوجود. لابد من احترام الإبداع والاحتفاء بالجديد.. فهو الملاذ وعليه يتعلق الأمل فى مستقبل أفضل.

لابد إذن من : العقلانية والديمقراطية والإبداع.. لابد من عصر تنوير عربى جديد.

نقد

ترجمة شيطان للعقاد

د. عماد أبو طالب

قيل إن العقاد سئل فى أخريات أيامه عن العمل الذى يعتز بأن يتركه للأجيال من بعده فأجاب "ترجمة شيطان" (د. حمدى السكوت. مجلة فصول) وقال عنها"طه حسين"! "لست أخفى عليكم أنى قرأت له قصيدة لن ينقضى إعجابى بها وقد أقرؤها عشرين مرة أو ثلاثين والسبب فى ذلك أنى أجد فيها كلما قرأتها معنى جديداً أو معانى جديدة، ثم هذه الطرافة المدهشة، وتستطيعون أن تبحثوا عن مثلها فى الشعر القديم فلن تجدوا لها شبيها" وعن القصيدة نفسها يقول الدكتور "زكى نجيب محمود" إنه "لايشك لحظة واحدة فى أنه لوكانت هذه القصيدة قد نظمت بالإنجليزية أو الفرنسية واتخذت موضعها من تاريخ الأدب الأوروبى لما ذكرت تلك الآثار (يقصد قصيدة "الأرض اليباب" لـ ت.س. إليوت وقصة "جيمس جويز" "يوليسيز" وغيرها مما نشر فى أعقاب الحرب العالمية الأولى) بمابينها من طابع مشترك إلا وتذكر فى طليعتها قصيدة العقاد لأنها من منطبعة بالطابع نفسه عسرا وعمقا وانطوائية تزدرى أن تتوجه بالخطاب إلى عامة القراء، فهى وحيدة نوعها فى الشعر العربى كله، وهى آية فريدة تستطيع أن تجمع حولها خيوط عصرها كما هى الحال دائما بالنسبة إلى الآثار الأدبية الكبرى،

فانظركم قيل -مثلا - عن "الأرض اليباب" وكم قيل عن "يوليسيز" من حيث هما قطبان يدور حولهما أدب العصر. فهكذا كان ينبغي أن يكون الأمر بالنسبة إلى قصيدة العقاد "ترجمة شيطان" لو أن حركة النقد عندنا سارت عن بصيرة وعلى هدى "(زكى نجيب محمود. "مع الشعراء")، والحق أنك عندما تشرع فى قراءة "ترجمة شيطان" للعقاد فإنك ستصدم بل ستهتز بعنف حينما يفجؤك هذا الشيطان الذكى الفؤاد الذى لاتجد له نظيراً فيما سبق القصيدة من شعر عربى، بل لسنا نعرف فى الآداب العالمية شيطانا ناضجا كهذا فاليونانيون لم يعرفوا الشياطين بل عرفوا "المردة" (التيتان) وعرفت الأمم الشرقية آلهة للخير وآلهة للشر بل إننا لانرى "فاوست" وأضرابه سوى إرهاصات فجة لشيطان العقاد، ويحلو للبعض أن يتساءل "من أين أتى العقاد بشيطانه هذا ثم يتكلف إثبات اطلاع العقاد على "الفردوس المفقود" و الكوميديا الإلهية "لإثبات صلة ما. ولسنا ننكر بالطبع اطلاع العقاد على تلك الآثار الأدبية ولكننا نؤمن بتوهج العبقرية لدى ذلك العملاق المبرز. على أية حال نحن لايعنينا من أين أتى العقاد بشيطانه هذا وربما عدنا إلى هذه النقطة بعد أن نرصد هذا العمل الأدبى الفذ: أكان العقاد يقصد إلى كتابة أعظم أنواع الشعر وأخلدها وهو الملحمة؟ وخاصة أنه كتبها من بحر سداسى التفعيلة ومن المعروف أن اليونانيين كتبوا ملاحمهم البطولية من بحر سداسى التفعيلة؟ إن قصيدة العقاد من بحر الرمل "وهو بحر يشتمل على تفعيلة واحدة هى "فاعلاتن" مكررة ست مرات، وسياق القصيدة بطولى وقد اكتسبت البطولة لدى العقاد بعداً أعمق فلم تعد قوة عضلية وشجاعة يضفيهما الشاعر على أبطاله بل أصبحت لدى العقاد اعتدادا بالنفس وطموحا يورد التهلكة التى يتقبلها البطل راضيا، فشيطان العقاد ليس "أخيل" الذى يجندل الأبطال ولكنه البطل الذى يتعدى الحدود المرسومة ويرضخ لقضائه دون أن يستسلم. إنه شيطان يذكرنا ببروميثوس. ذلك المارد (التيتان) الذى تحدى "زيوس" رب أرباب اليونان وعلم الإنسان إشعال النار وقبل الحكم بأن ينهش النسر كبده إلى الأبد، وإن كان "بروميثيوس" أكثر نبلا من شيطان العقاد.ولكن هل تنطبق شروط الملحمة على قصيدة العقاد؟ إن قصيدة من مائتين وعشرين بيتا لايمكن أن ترقى إلى أن تكون ملحمة فإننا نرى أن إلياذة "هوميروس" تحتوى على أكثر من خمسة وعشرين ألف بيت من الشعر، وتشتمل انيادة "فرجيل" على أكثر من اثنى عشر ألف

بيت. هذا من ناحية الثقل أو هيكل الأحداث فقصيدة العقاد تحكى قصة شيطان سئم غواية الناس فأدخله الله الجنة التى لم يلبث أن غوى فيها فمسخه الله حجرا على حين أننا نرى مثلا أن بطل الأوديسة يتوه فى طريق العودة إلى الوطن بعد سقوط "طروادة"، وتستغرق رحلته هذه عشرين عاما يقابل فيها الساحرة والعملاق ويزور العالم السفلى ويقع فى أسر وحوش الكوكلوب بينما يحيط بزوجته الخطاب الذين تماطلهم "بنيلوبى" بخدعة النسيج إلى أن يعود البطل "أوديسيوس" لينتصر بجوار ولده.نأتى بعد ذلك إلى الضفتين الرئيسيتين اللتين تميزان الملحمة وأولاهما طبقاً للدكتور "محمد عنانى" هى فن البداية فى منتصف الأحداث، وهنا نرى أن قصيدة العقاد لاتبدأ فى منتصف الأحداث بل إنها تبدأ قبل الأحداث فيتحدث فى أول بيت عن كيفية خلق الشيطان بينما يبدأ "ميلتون" مثلا "الفردوس المفقود" وهى أقرب الملاحم إلى قصيدة العقاد. يبدأ "ميلتون"ملحمته - بعد استلهام ربة الشعر - بعرض شديد الإيجاز لما يزمع أن يقصه، ثم يبدأ فى البيت الخمسين ومايليه.

"قدر تسعة أيام وليال

مما يعد الفانون، كان هو وعصبته البشعة..

NINE TIMES THE SPACE THAT MEASURES DAY AND NIGHT TO CTEW

يبدأ "ميلتون" الكتاب الأول بعد سقوط الشيطان فى الجحيم فيقص أنه ظل هو والحشد العاصى الذى تبعه، ظلوا مذهولين فى بحيرة الجحيم قدر تسعة أيام ليال مما نعد على الأرض، ثم يستعرض مؤامرة الشيطان ضد رب العزة ثم يعود فيبدأ قصة العصيان وحرب العصاة ضد رب العزة فى الجنة ثم ينهى الكتاب السادس بانتصار الحق سبحانه وسقوط الشيطان فى بحيرة الجحيم تسعة أيام. الصفة الرئيسية الأخرى التى تتميز بها الملحمة هى التشبيه الذى يتميز بالوضوح والتفاصيل الحية،انظر مثلا إلى "ميلتون" فى "الفردوس المفقود"، الكتاب الثانى، الأبيات ٤٨٨ ومابعدها

"كما تتصاعد السحب الداكنة من قمم الجبال فى غفلة من رياح الشمال وتشوه وجه السماء الفاتق، أو السحب المنخفضة وقد غمرت صفحة الأرض الظلماء بالثلوج أو الأمطار لو أتيح للشمس الوهاجة أن تطلع برفق وترسل أشعة المساء فتحيا الحقول ويتجدد تغريد الطيور وتشهد القطعان الثاغية على فرحها الذى تردده الجبال والوديان"

AS WhEN FROM MOUNTAIN TOPS The

DUSKY CLOUDS
ASCENDING, WHEN THE NORTH WIND
SLEEPS, D, RESPREAD
HEAVNS CHEARFUL FACE, THE LOW-
ERING ELEMENT
SCOWLS or the dark,n,d lantskip
Show,ol Shower
If Chance Radiant Sun With Farewell
Sweet
Extend his Evening Beam, The Fields Re-
vive
the Birds thir notes Renew. And Bleating
Herds
Attest Thir Joy, that Hill And Vally
Rings.

وإنك لتبحث عن مثل هذا التشبيه فى قصيدة العقاد فلن تجد - اللهم - إلا هذين البيتين:

هل شهدت الجيش فى هول الفرار
أو رأيت الطير راعتها الديم
إن تكن لم ترها فأرض لها
تدر مافزعة أملاك السماء

وهو تشبيه قصير كما ترى ليست به أية تفاصيل. والآن هل كان العقاد جاهلا كل ذلك وهو يبدع قصيدته "ترجمة شيطان"؟ لانستطيع بالطبع أنه نقبل ذلك الفرض وربما استطعنا القول إنه أبدع "ترجمة شيطان" كما أبدع ت.س. إليوت" الأرض اليباب. لانزيد، فليس العقاد ممن يجب أن تتكشل إبداعاتهم على الأطر الأدبية أن تتأقلم لتستوعب إبداعاته. والآن؛ إن استعرضنا تلك الدرة الأدبية الرائعة فماذا نحن واجدون فيها؟ إن لك أن تقرأ هذه القصيدة وتقرأها وستمس شغاف قلبك ولن تنقضى متعتك بهافيها العمق والثراء والألم والشفاء:- يبدأ العقاد فيشير إلى خلق الشيطان وإلى أن الله - سبحانه - قدر له السوء قبل الوجود، وهنا عليك أن تنتفض وتتنبه لذلك الناقوس الذى يدقه العقاد بعنف:-

٣- خلقة شاء لها الله الكنود.. وأبى منها وفاء الشاكر

٤- قدر السوءلها قبل الوجود .. وتعالى من عليم قادر

٥- قال كونى محنة للأبرياء.. فأطاعت،يالها من فاجرة

٦- ولو استطاعت خلافا للقضاء.. لاستحقت من لعن الآخرة

يالها من حيلة!! وهل قدر له سوى أن يطيع؟ القضية محسومة إذن منذ البداية. لو خالف الأمر لاستحق اللعنة غير أن الطاعة تدخله فى زمرة الفجرة والفسقة، فالطاعة هى الأخرى تستوجب اللعنة. هل رأيت طاعة تستوجب اللعنة؟ هل تستطيع أن تمر على هاته الأبيات فتهتز طربا لقوة التعبير وجزالته ويسحرك الجرس والرنين دون أن تطيل التفكير بل دون أن يأرق نومك؟ على أن شيطان العقاد النجيب قبل التحدى وأطاع. يستطرد العقاد بعد ذلك استطردا سياسيا مشيرا إلى أن الملوك والجبابرة ساروا على هذه السنة

واتبعوا هذه الحيلة فإذا "أرادوا أحد أتباعهم بنقمة أحرجوه حتى يزل أو تمحلوا له العلة ليأخذوه بها". ثم يستأنف العقاد الرواية منبهاً القارىء إلى هذا الاستئناف بتكرار الشطر الأول من البيت الذى سبق الاستطراد:-

١٣- قال كونى محنة للأبرياء..
واخسئى أيتها النفس العقيم

١٤- أيها الشيطان أضلل من تشاء..
سوف تؤويك وتؤويه الجحيم

والعقاد هنا يقوم بدور الراوى الذى يقطع حديثة بين آن وآخر ليستطرد استطردا ما ويشبهه أحد النقاد (د. حمدى السكوت) بشاعر الربابة يخاطب مستمعيه مباشرة من آن لآخر، وإنا لنلمح خلف هذا التشبيه نية لدى الناقد لعقد صلة ما بين العقاد و "هوميروس" غير أننا لانستطيع أن نقبل هذه الصلة. يستأنف العقاد رواية فيصف نزول الشيطان أولا فى "إفريقية" عند الزنوج الذين يشبههم بالقرود، ثم يصف أحوال حياتهم التى لاتختلف فى كثير أو قليل عن أحوال حياة الحيوانات ولك أن تشم هنا رائحة "دارون"، فالقرود هم أبناء عمومة الإنسان والزنوج هم أقرب الأجناس البشرية شبها بالقرود:-

١٩- هبط الشيطان فى وادى القرود..
أو هم الزنج كما قد خلقوا

٢٧- ولقد هم وما أعجله.. يسأل الانس بها لو يفقهون

٢٨- أو ينادى الوحش لو يصغى له..
ألكم فى القوم صهروبنون

يسخر الشيطان من هوان الشأن هذا الذى كتبه عليه رب العزة فالشيطان يرى أن البشر فى هذه البقعة - أو فى هذا الزمن - لايختلفون فى طبائعهم وسلوكهم عن الحيوانات، ورب العزة - سبحانه - يقوم بإغواء الحيوانات بنفسه فلم يرسله لإغواء الإنسان، ابن حام؟ أم هى فقط مسألة "إذلال لكبريائه:

٣٢- ماله يأنف أن يغوى حاما.. ذلك المغوى ذوات الذنب

ثم يستأنف الراوى فيصف هبوط الشيطان فى منطقة أخرى"حول بحر الروم أو بحر العجم"، وربما رمى العقاد إلى أن غواية الشيطان للإنسان قد كتبت على الإنسان منذ فجر حياته،منذ أن كان لايختلف كثيرا عن الحيوانات، منذ أن تطور عن سلفه أخى القرد فيما يقول التطوريون. المهم يبدأ الشيطان فى ممارسة ما أرسل من أجله فينصب فخا ويدعوه الحق فإذا البشر فى تناحر ومقاتلة ومصاولة وإذا الحق "طلاء الخبثاء، ضلة الجهال، بريق الذهب" وسرى الفعل الذميم فى البشر كما تسرى النار فى الهشيم، وتمادى الشيطان فى شروره آلافا من السنين صاحب خلالها أجيالاً بعد أجيال، غير أن دوام الحال من المحال إذ ماعتم

الشيطان أن أنف من الغواية إذ رأى الراشد والغاوى سيَّين، فالبشر يتناحرون ويتشاقون من أجل متع دنيئة يعافها هو ولايقبل أن تكون هى غاية آماله:-

٦٧- كلهم طالب قوت والثرى.. ذل قوم أو تعالوا مخصب

٦٨- وقصارى الأمر فى هذا الورى.. راسب يطفو وطاف يرسب

فيكفر الشيطان بالشر فيعد الله الكفر منه ندما ويدخله الجنة!!والآن ألا يحق لك أن تملأك الدهشة؟ لكأنى بالعقاد لايقبل من قارئه أن يقرأ شعره مضطجعا أو يردد نغماته وهو يهتز طربا بل يجهد عقله وفكره، وهو يعذب قارئه ويحيره ولكن، ما أبدعها من حيرة!! إن الشيطان لم يتوقف عن غواية الناس لأنه أناب إلى الله خالقه بل لأنه استصغر شأن البشر فى تخاصمهم وكيدهم وطمحت نفسه إلى ماهو أرفع من ذلك، فالشيطان هنا لم يتب ولم يندم بل ازداد كبرا وطموحا ولكن الله - واسع الرحمة - أدخله الجنة!!! فيصف العقاد الجنة وصفا جيد الخيال ثم يبدأ فى الصعود إلى الذروة شيئاً فشيئاً فيصف غواية الشيطان فى الجنة:-

٩٧- وهو مابين وصيف وملك.. فى رواق من رضى لو كان يرضى

٩٨- سبحوا الله وقالوا الملك لك.. وهو يزداد على التسبيح قبضا

فيرى الملائكة الأطهار وجه الشيطان العبوس فيتساءلون لفرط براءتهم وسذاجتهم، هل الويل والشجن الذى يصيب أهل جهنم أو الوادى الذى يرعى فيه الجحود هو هذه السحنة المتجهمة التى تجلب النعاس للعيون؟ ويضع العقاد هذا التساؤل على لسان أقرب الملائكة إلى الشيطان العابس فيكون ذلك الانفجار الهائل:-

١٠٧- فانثنى العابس وقاد الجبن.. صارخا صرخة مقضى الهلاك

١٠٨- أى واد؟ قال: "وادى الكافرين".. قال: "دع هذا فما أنت وذاك

١٠٩- قل لنا : كيف تراناها هنا.. قال:"ماذا؟ إننا للفائزون

١١٠- قال: لكنى أرانا كلنا.. وأراكم قبل أشقى مايكون

وبعد أن يفجر الشيطان هذه القنبلة فى الجنة ترى العقاد يهزك برفق ليفيقك من هول الصدمة، هو يتوقف هنا قليلا ليخاطبك مباشرة ويجعلك تتأمل ما حدث:-

١١١- أيها القارىء وقيت العثار.. وبلغت الخلد موفور القدم

١١٢- هل شهدت الجيش فى هول الفرار.. أو رأيت الطير راعتها الديم

ويظل العقاد يهدىء من روعك إلى أن تحدث المواجهة الكبرى بين رب

العزة - سبحانه - والعاصى الشرير!!
ويالها من مواجهة ! إن العقاد يصورها
حتى إنك لتحبس أنفاسك من فرط
الهول والرهبة:-

١٢٧- ساعة ثم انجلى موقفها.. عن
جلال الله فردا فى علاه

١٢٨- غابت الأملاك لاتعرفها.. وبدا
الشيطان معروفا تراه

١٢٩- وبدا الشيطان معروفا ترى..
كبرياء الكفر فى وقفته

١٣٠- عالى الجبهة يأبى القهقرى..
وتوج النار من نظرته

١٣١- وتنحى كل مشهود فما.. ثم إلا
الله والطاغى المريد

١٣٢- ويكاد الكون ما بينهما.. يغلب
الشك عليه فيبعد

ثم يبدأ الشيطان فى المرافعة ويبدأ
خطابه إلى الله - جل جلاله - لايبغى به
سلاما ولااستسلاما بل مروقا وتمردا
"تبدأ بلومى أيها المولى على كفرى
بنعمتك ولكن أين هى هذه النعمة التى
أصبتها؟ أتؤاخذنى يارب بقوم
يشكرونك على مايحل بهم من نقم؟
أتهب العشب للأسود - وهى تأكله بل
تأكل اللحم - وإن جاعت تعد ذلك منها
كفرا؟ أتعد الجوع من الأسود كفرا لأن
الشياة أكلت العشب وحمدت لك؟ ورأت
فى طعامها خلودها؟ كلا يارب. إنك لن
تسمح أبدا لمن يحاول الكشف عن
حكمة القدر وستنكل بمن يؤرقه عذاب
الشك فينبرى يكفر،فإن كنت تريد دمى
طائعة أبدا راضية أبدا فقد خلقت منها
الكثير واغن بها فهذه لاتبحث إلا عن
القوت والمأوى تحسبه فردوس السماء،
ثم يوجه العقاد - أقصد الشيطان -
سؤاله الهائل:-

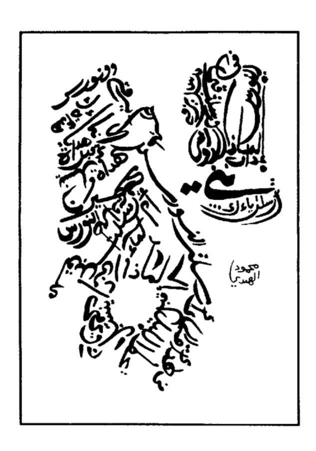
١٧٦- أهى الراحة فى الخلد سدى..
ثمر الكون جميعا واللباب

فغير معقول أن يكون الهدف من خلق
هذا الكون أن نحصل فى النهاية على
مجموعة من العاطلين في الجنة يأكلون
ويشربون ولايفعلون شيئاً بل ويقال
لهم إن هذا هو الخلود:-

١٧٧- كيف يرضى خائد يفصله.. أمد
بينكما لايعبر

١٧٨- أيعاف الشأو أم يجهله.. أم
يرجيه فلا يقتدر

ويشرح العقاد بنفسه هذين البيتين
فى هامش القصيدة "تطمح كبرياء
الشيطان إلى أعلى منزلة فيرى وراءها
منزلة أعلى منها وهى منزلة الألوهية
فيسخط على قسمته ويقول كيف
يرضى بهذه القسمة الخالدون؟
أيعافون ذلك الشأو الذى فوقهم وهو
لايعاف أم يجهلونه والجهل نقص فى
مرتبة الخلود أم يطلبونه فلا ينالون
فيكونون من المحرومين؟- وفى هذه
الحجة موضع ضعف لأنها تفترض
التماثل التام بين حالة الخلود وحالة
الفناء فى هذه الدنيا المحدودة"



وبالطبع لاتعجب هذه القسمة الشيطان الذى يرى"خلود الفانين إنما هو آجال محدودة متعاقبة ليس إلا، فكأنهم لايزالون فانين مع خلودهم وهو إنما يريد الخلود المطلق الذى لاتحده الآجال" وبعد هذه المرافعة الطويلة يسخط الشيطان على هذا الوجود فيحكم على نفسه بنفسه فيصير حجرا *صلدا*. والآن هل تشعر أن *هذا الشيطان* يتحدث اللاتينية أو الإيطالية أو الإنجليزية؟ كلا. إنه شيطان لغته هى العربية الفصحى، إنه هو هو . هو ذلك الذى أنف من السجود لآدم، هو الذى أنْظِر إلى يوم البعث. لم يستجلبه العقاد من الخارج بل استخرجه من التراث، يستطرد العقاد بعد ذلك إلى مايسميه نقاد الدراما "مابعد الذروة" فيصف قوم إبليس حين أتاهم خبر ذلك الشيطان فيتبرأون منه، إذ كيف يقع شيطان فى هذه الشرك؟ لابد أن شيطانته أغوت ملكا فأنجب منها هذا المسخ ثم تضاحك القوم ونسوه، ثم يصف العقاد مصير كل "ذكى الفؤاد" بهذا *المصير الذى لاقاه الشيطان* فيقول فى آخر بيتين:-

٢١٩- وكذا العهد بمشبوب القلى.. عارم الفطنة جياش الفؤاد

٢٢٠. أبدا يهتف بالقول فلا.. يعجب الغى ولايرضى الرشاد

ترى أيقصد نفسه بهذين البيتين؟

سينما

شاهين مهاجراً

وليد الخشاب

دائماً ما يثير فيلم جديد ليوسف شاهين كثيراً من القضايا واللغط، قبل عرضه وبعد العرض. وسينما شاهين مثال واضح على العمل الفنى متعدد مستويات الدلالة، الذى يمكن تفسيره على وأجه كثيرة ومتناقضة، ليس فقط، الذى يمكن تفسيره على أوجه كثيرة ومتناقضة، ليس فقط لتركيب العمل أو التباس علاماته، لكن أيضاً لتباين المواقف من المخرج نفسه شخصياً ولاختلاف الأحكام المسبقة عليه، مما يخلق أكثر من أفق للتوقع، لدى مجموعات متباينة من المتلقين، فى إطارأفق عام يمثل *الخطوط العريضة* لما يتوقعه المشاهد المتوسط من السينما.

لا يختلف اثنان على جمال فيلم "المهاجر" من حيث الصورة ومواقع التصوير وحركة الكاميرا، وأداء الممثلين والإيقاع السريع والجو التاريخى، وخاصة الملابس والديكور، وضخامة الإنتاج بوجه عام. لكن نظرة سريعة على تفسيرات النقاد وردود فعل المشاهدين تصطدم فوراً بتعدد التفسيرات وتبعاً باختلاف المواقف من الفيلم وتقييمه.

١- تعدد التفسيرات

يمثل تفسير شخصية "يوسف" أو "رام" مفتاحاً هاماً لفهم فيلم "المهاجر" وموضعاً أساساً للالتباس ومُنعكساً لتباين *المواقف* من شاهين ومن

خطابات حاكمة لثقافات بشرية هامة، مثل تاريخ/ أسطورة يوسف النبى، وتاريخ/ ديانتى آمون وآتون. فى رأينا أن تفسيرات دلالة وصفة شخصية "رام" فى الفيلم، تحكمها ثلاثة إسقاطات أساسية تؤثر على رؤية المشاهد، وتجعله يماهى بين "رام/ يوسف" وبين ما يرمز إليه فى الواقع والتاريخ، أكثر من تتبعه للشخصية على أنها عنصر خيالى فى إطار فيلم:

(أ) النبى المسلم:

ينظر الكثيرون "لرام" فى "المهاجر" على أنه إشارة للنبى "يوسف" فى صورته القرآنية، الذى يمثل حلقة فى سلسلة الأنبياء الممتدة من آدم إلى محمد بن عبد الله. بالتالى لا يحرك هذا الإسقاط حساسية معينة إلا عند من يرون أن النبى ينبغى تقديمه بجلال ووقار، فيصدمهم تقديم "رام" بلغة عامية دارجة جداً، على أنه شاب "فتك" و"ابن نكتة" ، لا سيما فى المرحلة الأولى من حياته فى مصر.

(ب) الزعيم العبرى:

هناك تفسير آخر يحدد الموقف من "رام"، وهو إسقاطه على "يوسف" بوصفه أحد زعماء بنى إسرائيل، قبل أن يكون نبياً وقبل أن يظهر القرآن ويضم زعماء الشعب العبرى مع النبى محمد فى منظومة واحدة. وبالتالى يصبح "رام" إسقاطاً على سكان إسرائيل الحالية ومعادلاً لخبراء الزراعة الإسرائيليين الذين تتعامل معهم وزارة د. يوسف والى. وظهور "المهاجر" فى هذا التوقيت بالذات، مع تسارع تطورات السلام الأمريكى بين العرب والدولة الصهيونية، يساهم فى فهمه على أنه دعوة للتطبيع، شريطة أن يكون "ابن العم" محباً لمصر وللسلام، كما كان "رام" فى الفيلم، ولا سيما أن "رام" يطالب بتحويل الجيش لخدمة الزراعة.

كذلك يمكن فهم "المهاجر" على أنه تمجيد لإسرائيل، ما دام يقدم "رام" بصورة مبهرة وبصورة من ينجح فى زراعة الصحراء التى فشل فى زراعتها المصريون، أول فلاحى الأرض. إن هذا التناول المبالغ فيه وغير المنطقى تاريخياً موجود فى أصل الأسطورة العبرية المذكورة فى الكتاب المقدس والتى نقلها القرآن فيما بعد كما هى، من هذه الزاوية.

(ج) المخرج المهاجر:

لا يستقيم فهم شخصية "رام" إن لم نأخذ فى الاعتبار أن جانباً منه يسقط على يوسف شاهين نفسه. يحمل الفيلم تشابهات موضوعية مع حياة المخرج وساهمت أحاديثه الصحفية وبعض

المقالات النقدية فى إبراز هذا الجانب. فشاهين حفيد أسرة شامية لمصر فى القرن الماضى، مثل "رام" وقد كان يتسلل للاستوديوهات والمعاهد فى أمريكا ليتعلم كما تسلل "رام" للمعبد. من هنا ، يدخل التفسير فى جدل مع التفسيرين السابقين، ويتشكل معناه تبعاً لفكرة المشاهد عن يوسف شاهين وتقييمه لمواقف وأفلام المخرج السابقة.

فإن كان المشاهد- مثلنا - مؤمناً بوطنية شاهين، فهو يستبعد تفسيرات التطبيع وتمجيد إسرائيل ويفهم الاحتفاء برام على أنه إشارة للمخرج وللمصريين من أصول شامية ومن مذاهب مسيحية غير قبطية. ويدعم هذا الفهم أن"رام" يرتدى قلادة فرعونية الطابع، لكنها فى الواقع صليب، مما ينفى تهمة الصهيونية عنه . إن رام مسيحى روحاً كالثقافة التى ولد فيها شاهين وانتمى لها. كما يدعم تلك الرؤية أن تصميم غطاء رأس امرأة العزيز بعد مشهد الغواية يستلهم تمثل مريم العذراء فى الفن القبطى ويتمشى مع تقديمها فى الفيلم على أنها قديسة.

وإن كان المشاهد متأثراً بالدعايات التى تهاجم شاهين لأنه يخرج أفلاماً بتمويل أجنبى وترى فى ذلك وحده دليلاً كافياً على أنه يقدم للغرب ما يشتهيه من تصوير سلبى لمجتمعنا (كما قيل عن "القاهرة منوره بأهلها") ومن تمجيد للغرب (كما قيل عن "الوداع يابونابرت")، فسوف يقبل التفسير المرتبط بالتطبيع، لا سيما أن الظروف السياسية الحالية تدعم هذه النظرة. الواقع أن شاهين يتحمل مسئولية استخدامه لعلامة ملتبسة (رام/ يوسف) لكن فهمها الصحيح يتحقق بمعرفتنا عن وطنية المخرج ورفضه للتطبيع ودعوته للقتال العادل فى "العصفور". ولا شك أن إصرار شاهين على عمل فيلم عن النبى يوسف نابع من نرجسيته التى جعلته يتوحد مع سَمِيِّه، كما توحد بطله مع المسيح فى "إسكندرية ليه"، بالإضافة للتشابه الموضوعى بين "المهاجرين" عاشقى مصر.

٢- الإسقاط العام والخاص:

إن "المهاجر" ينطلق من الأسطورة ومن السيرة الذاتية وقد جُردت و عُممت ورُفعت لمقام الأسطورة. وتفاعل هذين العالمين ينتج المعنى ويتسبب فى التباسه، لأ ن الفيلم يتتبع الأسطورة حيناً والسيرة حيناً، فإن لم نفهم أى خطاب منهما يتتبعه النص الفيلمى قد نتعامل مع العام على أنه

خاص أو العكس، مما يفضى لتفسيرات متباينة ومختلفة عن تلك المفترضة فى نية المؤلف المخرج. وقد عرض عصام زكريا فى مقاله بروز اليوسف، عدد١٠/١٠/١٩٩٤ للتفسير الإبداعى لأحداث شخصيات أثارت جدلاً فى الفيلم، بمعنى أنه شرح ما أراد شاهين أن يشير إليه من سيرته الذاتية ومن القرآن والكتاب المقدس، ومن قريحته. لكن ، مرة أخرى، لا ينفى ذلك أن الفيلم مادة متعددة مستويات الدلالة، بشكل متناقض أحياناً، مثير للالتباس أحياناً أخرى. ولا يمكن فهم الفيلم إلا بالرجوع لموقف خارج عنه، يتبنى تفسيراً إسلامياً أو يهودياً- مسيحياً ، تفسيراً ينطلق من تقييم المشاهد لآراء شاهين ووطنيته.

لكن "المهاجر" ليس مجرد خطاب خاص يثير لظروف سياسية تاريخية بعينها (عرب النظام العالمى الجديد) ولشخوص بعينها (يوسف ، المثقف الإسرائيلى محب السلام، يوسف شاهين، إلخ) بل هو أيضاً خطاب أسطوري وعام ، وينطبق على أزمنة وأمكنة عديدة. فإن كان يمكن فهم الفيلم على أنه تمجيد لشخص عبرى (وهذا مضمون الأسطورة الأصلية التى تتبعها المخرج) فيمكن فهمه على أنه تأكيد على وطنية المصريين من أصول غير مصرية وعلى إسهامهم فى تقدم البلاد.

لكن المعنى العام الذى ينتج عن البعد الأسطورى للفيلم - بجانب نبذ العنصرية- هو أهمية العمل والإنتاج وتعمير الصحراء(ويعود هذا المعنى لينطبق كذلك على ظروفنا اليوم).

فى "المهاجر" كذلك دعوة للسلام بالمعنى العام، بمعنى ألا يوجه الإنفاق للجيش إلا بقدر ما يسهم فى البناء لا فى قمع الشعب. هذه الفكرة الاشتراكية القديمة هى التفسير الإيجابى لطلب "رام" أن يتحول الجيش الذى قمع الثوار إلى الزراعة. لكن لاشك أن هذه العلامة ملتبسة، لأنها بالمعنى الخاص المنطبق على تاريخنا قد تذكرنا بأيام أن تدخل الجيش حتى فى المواصلات بينما لم يتمكن من الدفاع عن الوطن ضد أحفاد النبى يوسف،،وغيرهم من يهود إسرائيل.

ونلمح هنا فكرة جديدة تبدأ فى التبلور لدى شاهين.

وهى نقد العسكر والعسكرة، فى مقابل السلام والبناء. وهى فكرة لها بذور فى "الوداع يابونابرت". وفى "المهاجر" نرى "أميهار" قائد الحرس الذى يؤيد الثورة، لكنه عنين، كأن العسكر لن يمكنهم أن يمنحوا الوطن الخصب لو كانوا أعظم ثوار، إلا لو تحولوا للزراعة. وثمة اتهام بالفاشية للعسكر (بعضهم على الأقل) حين نرى رفيق "رام" الذى ذاق السجن لأنه ثائر

من أتباع آتون ومع ذلك يصمم على تجييش الجيش ونعت "رام" بغير المصرى، عندما يتولى قيادة الحرس. هنا أيضاً التفسير العام جميل وخيِّر. لكن التفسير الخاص، فى ظرفنا المصرى قد لا يتفق عليه الجميع. نحن نؤيد النظرة الشاهينية العامة، ولا نظن أنه يقصد "عبد الناصر" بالذات "بأميهار" بالمعنى الضيق. لكن لاشك أن عبد الناصر نفسه كان ثائراً عظيماً إلا أنه لم يمنح الوطن كل الخصب الذى كان يتمنى . وأتذكر عتاب شاهين لروح عبد الناصر فى ندوة بمدرسة الجيزويت : "تعمل اشتراكية، وبعدين تروح تديها للعساكر؟".

على كل حال فشاهين يبدو فى حالة من النضج والتخلى عن الأوهام وتقسيم العالم لأبيض وأسود، هكذا نرى ثواره يتحولون أحيانا للفاشية وأحيانا يمحون أسماء رموز العهد السابق عليهم وهكذا نراه يورد دفاعاً "لأميهار" عن استخدام تكتيك قد يدينه البعض لكنه يهدف للوصول لغاية استراتيجية، فيحرق حقول الثوار، رغم أنه منهم، لكى يفوت فرصة انتقام أتباع آمون منهم.

٣- خيبة التوقع:

رغم اختلاف تفسيرات فيلم "المهاجر" وردود الفعل تجاهه، فقد اشترك الكثيرون فى الشعور بخيبة ما،لأن الفيلم فاجأهم بغير ما توقعوه. على أن هذا التخييب هو نفسه سر أصالة الفيلم ومؤلفه، فهو متميز دائماً ويكسر القوالب التى اعتادها المشاهد، كما أنه يقدم رؤى جديدة لخطابات استقرت تفسيرات معينة لها. نتصور أن ماخيب توقعات المشاهدين، على تنوع هذه التوقعات، يمكن تنظيمه فى بندين:

(أ) فض هالة التاريخ:

يعرف المشاهد أنه داخل ليرى فيلماً عن النبى يوسف، يدور فى إطار تاريخى. وليتأكد شاهين من ذلك أقام ضجة بتقديمه للرقابة ملخصاً باسم "يوسف وإخوته" وهو يعلم تماماً أن الأزهر سوف يرفضه، لاسيما فى أيامنا الإسلاموية هذه . ومع ذلك يفاجأ المشاهد بأنه لا يرى لوحات ملحمية ولقطات عامة ووصفاً بالكاميرا للمجاميع والديكور الذي يشير للتاريخ، وهى المواضعات التى عودتنا عليها الأفلام (شبه) التاريخية المصنوعة فى هوليوود، والتى تقوم بإحياء لتاريخ مزيف، فتوهمنا بالوصف أننا فعلاً فى الحقبة التاريخية المهنية، لكن خطابها وإيديلوجيتها يخدم العنصرية الأمريكية ومواقفها الإمبريالية.

فى "المهاجر"، كما فى "بونابرت" لا

ترى هذا التزييف بل تجد نفسك أمام أشخاص من لحم ودم تنطبق همومهم على هموم معاصرة لك وتدور مغامرتهم على خلفية تاريخية ينبع جمالها من بعدها الزمنى عنك. لكن هذه الخلفية لا تطغى أبداً بغرض إيهامك .

(ب) إنزال الأسطورة إلى الأرض:

يدخل المشاهد فيلم "المهاجر" وهو يتوقع جواً أسطورياً يليق بجلال الشخصيات وبدلالاتها المقدسة ورسماً معيناً للأحداث والشخوص، فيفاجأ بشاهين يحطم الأسطورة فيأخذ منها البنية والدلالة العامة الإنسانية ويجعل من أبطالها بشراً يشبهوننا ويدخل تعديلات تمثل صيغته الخاصة للأسطورة. يتمثل كسر الأسطورة فى أربعة مستويات:

(١) البنية العامة:

أحدث شاهين تعديلات فى الأحداث التى اتفقت عليها الصيغتان الأساسيتان فى الكتاب المقدس والقرآن ، وأهمها أنه جعل "رام/يوسف" يبادل "سمهيت/ امرأة العزيز" حباً بحب، وإنما يمتنع عنها وفاءً لسيده وأنه جعل الزوج "أميهار" على علم بكل شئ وإنما يسكت حباً لزوجته. يقدم شاهين هنا نسقاً أخلاقيا مختلفاً عن النسق الأصلى الذى يبالغ فى تصوير التناقض بين العفاف والرغبة وبين المعرفة/ الجهل بالسر/ الجرم.

لكن لو تأملنا مثل هذه التعديلات لوجدنا أنها تجعل من الأبطال أشخاصاً عاديين/ على منوال ميلودرامات السينما فى الأربعينيات والخمسينيات ، حيث البطل يضحى بحبه وفاء لصديق أو يسكت عن الخيانة احتراماً للحبيب.

٢- بنية الموقف:

يبنى شاهين أسطورته من تسلسل المشاهد والمواقف داخل كل وحدة نراه يلتزم بالبعد عن الجلال الأسطورى، أحياناً باستخدام الكوميديا وأحيانا بإبراز الضعف الإنساني للشخصيات أو خضوعها لقيود اللحم والدم، فنجد "رام" يغمى عليه فى درس التحنيط ويسقط فى تابوت بشكل كوميدى ونرى حبيبته تطارده كأى أنثى تقبض على رجلها وتتحدى الجميع لتتزوج "رام"، ونرى أخاها جائعاً ومتململاً من حرارة الجو، إلخ.

٣- الشخصية:

ترسم المواقف المختلفة صورة غير أسطورية للشخصيات فهم من لحم ودم ومهرجون ويتحدثون لغتنا ومزاحهم كمزاحنا. فنرى "سمهيت" تشتهى وتحب وتضعف ولذلك، ومع ذلك، نتعاطف معها، لأنها بشر فى



أسطورة شاهين، لا رمز للشر. كذلك "رام" ليس نبياً فهو لا يجيد التنبؤ. بجنس الجنين مثلاً، لكنه يتنبأ بالعاصفة إذا ما رأى نذرها. فهو قائد متميز لأنه ذكى ويريد أن يتعلم. وهو يستخدم نفس أدوات المزاح وتعبيرات الظرف اللفظية والجسدية والإيمائية التى يستخدمها أبطال يوسف شاهين من عمر الشريف لمحسن محيى الدين: فهو ابن نكتة وجدع ويعجب البنات، ولا مانع أن يصف حبيبته بأنها قشطة.

٤- اللغة:

هذا أخطر ما فى الفيلم. فاستمتاع المشاهد واستغرابه فى أن، ينبعان إلى حد كبير من استخدام النص للغة دارجة بشدة كأنها لغة أحياء اليوم الشعبية. يساهم هذا المستوى اللغوى فى كسر إيهام الأسطورة لدى المشاهد فى التعامل بوعى مع الأحداث وتقريبها من واقعنا، كما تسهل على المؤلف المخرج أن يرسم شخصياته كما يريد وأن يستخدم حواراً وإيقاعاً سلسين متدفقين، وأن ينتج الكوميديا، من المفارقة بين التاريخ وبين اللغة - حيث تعودنا أن التاريخ يستدعى الفصحى المقعرة - ومن القاموس والمفارقات اللفظية التى تتيحها العامية.

دائماً ما لا ينتهى الحديث عن شاهين، ودائماً ما تفاجئنا أفلامه.

ولعل أهم مفاجآت "المهاجر" هى العودة للسرد المنطقى لتتابع الأحداث والتمسك بخط أساسى وبمستوى واقعى للحدث وقبل كل ذلك: الإقبال الجماهيرى الذى لم يعرفه شاهين منذ عقود . السينما الجيدة تفرض نفسها مهما كان. والسوق متعطشة لأفلام تاريخية ، بشرط جودة الصنع..

نصوص



قصة

اتركى نار الفرن ياجدتى

راضية أحمد

لما كانت الجدة تكنس تراب الفرن، وكنت أجلس أمامها القرفصاء.. يسحبنى الوهج المتبقى من جمر الخبيز.. قلت وقد كنت على وشك غفلة انتشى لها كل جسدى (اتركيه ياجدتى).

كان الماء بالقماشة المهترئة بسيخ العرصه وهى تحك فى السطح الساخن برحم الفرن يصدر صوتاً كصوتٍ لحريق أوشك أن ينتهى بفعل الماء.

فبردت النشوة بجسدى وكنت على وشك الانفجار من جدتى التى كانت مؤخرتها فى وجهى وقد مطت رأسها بداخل الفرن كالعرسة(ياجدتى.. اتركيه.. لاتطفئى النار) .

كان الولد يقف أمام الدار يرقب كل شئ وأرقبه لما كنت حانية بجسدى وأنا جالسة فوق حجر صغير ويداى بين فرائسى، رأسى مائل.. ينام فوق ركبتاى.. تركت الجدة بعضاً من الجمرات ودست "فرط" من الذرة فى بطن الهشيم ثم رمقتنى بغيظ وذهبت لتغتسل.

كان الولد مازال واقفا.. يتظاهر بالانشغال بعصاته وهو يمد عينيه إلى عقر دارنا من خلال الجزء الموارب من الباب.. ثم إلى جسدى ، وكانت حبات الذرة من فرط السخونة تتفتح فتصدر صوتا لفرقعة تسحب الولد شيئاً فشيئا



إلى باب الدار حتى كادت أن تراه جدتى وهى ترص الفطيــر بالمندرة فنادت (يابنت قومى من وجه النار).

ادعيت بأنى لا أسمعها ولم أرد حتى يئست واختفى صوتها ولم يبق إلاصوت حبات الذرة بداخل الجمر وضحكاتنا المكتومة أنا والولد الذى مازال ممسكا بالعصا ويحرك شيئاً فى جيبه باليد الأخــرى وهو يلهث بوهن وقطرات العرق تملأ وجهه وهو مازال يحرك يده من تحت جلبابه وتنفلت من فمــه أصوات كصوت لخروف يمضغ حبات فول يابسة وتنتقل نظراته سريعة.. مضطربة تتفحصنى تم تستقر وتهدأ فوق وهج الجمر، ويشدنا الوهج الأحمر الملتهب نحن الاثنين وقد بدأت الظلمة تلف الدار داخلها وخارجها ولم يظهر غير عين الولد الزائغة وأصابعى التى تمر فوق جسدى برفق خلسة. وأسمع جدتى تحدث الكلافة بشئ غير مفهوم عن أختى الكبيـرة وجاء اسم سعدية الماشطة بين الهمهمة وكلمات تحمل فى رنينها عند اختـراقـها للأذن كالمسامير.. روائح لغرفة عمليات أو حانوت حلاقة فى الريف.. صبغة يود.. مقص.. مشرط.. ثم طهاره.

كان الهواء البارد ينفلت من بين شقوق الدار فيدخل من تحت قميصى فأحكم كفاى جيداً بين فخذى وقد بدأ النعاس يغافلنى وجدتى تزمجر وهى تشيح بيدها وقد أوصدت الباب فى وجه الولد.

قصة

العراقية

نجم والى

ذهضت من الفراش، بعد أن ظلت مستلقية لوقت غير قصير. اتجهت إلى المرآة التى استقرت عند الزاوية الأخرى من الغرفة. جلست على كرسى صغير، وأخذت تتأمل وجهها. عبثا تحاول مد يدها لسحب بعض من علب المكياج المصطفة بجانبها، عند طرف المرآة، لقد توقفت يدها قبل أن تلامس عدتها هناك، لترجع وتستقر فى حضنها. ليست هى المرة الأولى. لقد انطفأ فى داخلها الحماس، ولايجديها تذكر بريق الكحل الأسود فى عينيها، ولا التماع اللون القهوائى المحترق الذى كان يضيف لشفتيها العريضتين الرطبتين دائماً شهوانية أكثر.

رفعت يدها الأخرى لتعبث بشعرها، كانت على يقين أن الحنة لم تعد تنفعها. إذ كان امتزاج لون شعرها الأسود مع لون الحنة يضيف لها حماساً، باستخدامها، ولكن هذه المرة الأمر مختلف، فلون الشعر الأبيض يجعل من الحنة مضحكة وقبيحة، ربماإذا ما عبثت بين خصلاتها كثيراً، ستجد كما كانت تجد قبل سنين بقعة سوداء صغيرة؟ ولكن من العبث، لقد استحوذ الشيب على شعرها جميعاً، يا الله لماذا شاخت بهذه السرعة!؟ وقفت بجذعها كاملة أمام المرآة. لقد ظلت محافظة على قوامها، فلم تختلف طريقة وقوفها، كما كانت تفعل طوال

حياتها. لم يتهدل كتفاها، إنما حافظا على مكانهما، محتضنين الرقبة الجميلة التى استقرت بينهما، كانت عندما تقف ترفع جبهتها، كراقصات الفلامنكو. كان ثمة دائماً شئ من الإصرار، ولكن بماذا تنفعها تلك الوقفة إذا ما عرفت أن مايختفى وراء ذلك الثوب قد ذبل. ألم تكف عن خلع ثيابها أمام المرأة منذ زمن طويل، بعد أن كانت تفعله بلذة قبل سنين طويلة؟ لقد امتنعت عن ذلك، منذ أن رأت نهديها يضمران كاشفين عن تجاعيد وصلت فى غزوها لها هناك. حتى عجيزتها بدأت تكبر لاباستدارتها الشهوانية السابقة، إنما بترهل شحمى قمئ أما الفخذان اللذان كانت تفتخر بجمالهما، فقد ترهلا عند الربلتين، فيما توترت بعض الشرايين هناك.

عقدت يدها حول بطنها، وجلست مرة أخرى، لامت نفسها، كأن بردا لسعها للتو، أو كأن يداً خفية ستقلع ثيابها فجأة، أو كأنها خافت من خواطرها التى ستجعلها تنضو بيدها هى الثياب، ياالله لماذا شاخت بهذه السرعة!؟

لاتدرى متى حدث ذلك بالضبط. إذ ذات يوم، ذات شهر ما، فى سنة ما، كانوا قد قرروا الكف عن الإرسال فى طلبها، لسماع ماستروپه، لقد اختفى كل أولئك الذين كانت تسحرهم دهشة حكاياتها. لقد انحسرت تلك الأماكن التى كانت تنفتح أمامها سابقاً بالعشرات. لقد كفوا جميعاً دفعة واحدة. وكأنهم قد اتفقوا بعد أن عقدوا جلسة سرية مع الشيخوخة. لقد نسوا ولمرة واحدة انشدادهم المتوتر لما يطلقه فمها، هى التى كانت تتحرك أمامهم بحيوية، مصاحبة بابتسامة لم تغادر محياها إطلاقا كاشفة عن أسنانها المصفوفة بعناية فائقة والتى كانت تبرق مع بريق عينيها السوداوين الكبيرتين، وإذا ما انبعثت ضحكتها لتجلجل فى صمت القاعة، فقد كان دائماً يصاحبها حفيف جلاجل وضجيج أسوار يدوية، واهتزاز أقراط كبيرة. ولم يحدث ذلك عندما تهز رأسها فقط، إنما عندما تتحرك من مكانها لتتحرك وتجلس على إحدى الوسادات الصغيرة المنتشرة فوق خشبة المسرح، لقد كانت تسير دائماً بخطوات سريعة ساحلة خلفها ثوباً حريرياً براقاً أضاف لقوامها رشاقة غيرعادية. يا الله كيف كانت تصفن لبرهة قصيرة عندما يجلس هناك، فى مجلسها الذى عملته كما عمله شهريار، لقد كانت نهمة دائماً فى امتلاك جمهورها، لذا عندما كانت تصفن، مستندة إلى مخدتها، كانت تتطلع وجوههم الواحد بعد الآخر، وبنهمٍ، وكأنها تريد لهم جميعاً إلى

جانبها، حتى تتأكد أنهم كلهم، هناك، حيث هى ترغب، حينها تبدأ بأخذهم معها، تولجهم معها فى رحلات السندباد السبعة، فى أسواق سمرقند وأصفهان والبصرة وبغداد، فى أزقة يهودية ونصرانية ضيقة، فى بيوت سرية، ليروا هناك بعينهم، كيف أن نساء الملوك لاينمن بشهوانية كافرة إلا مع عبيدهم، وإذا التذوا لمنظر الجنس المباح، فإنهم ينتهون لرؤية رؤوس أولئك العبيد أنفسهم تقطع بلذة من قبل ملوكهم ،وكيف أن أولئك الملوك يعملون حفلات خاصة لقتل ضحاياهم، دائماً كانت هناك جوارى بجانبهم ومجالس اكتظت بأنواع الخمور والأكل. وإذا ما سئم جمهورها من رؤية ذلك، ترى كيف أنهم يتوسلون لها بنظراتهم أن تخلصهم من تلك المحنة التى أدخلتهم بها، وهى التى كانت تفتح عينيها بسعتها وحدها التى ترى ذلك، تعرف أنها وحدها من علية تحمل أنين مدن سمرقند والبصرة وأصفهان وبغداد، فتصمت لبرهة، عاطفة على أولئك الجالسين أمامها بكامل أناقتهم والذين كانوا يبحثون فى قصها عن سحر شرق تخيلوه مليئا بالجنس والعطور فقط. فتهمس لنفسها: كفى لقد أدهشتهم. هى التى كانت تريد أن تفاجئ فقط. وبسرعة تغير مجرى حكايتها فتأخذهم هذه المرة فى رحلة مع بائعة الروبة ودلالة الزواج، فترى كيف أن وجوههم تتراخى، مسترجعة الدم الذى اختفى عنها قبل قليل، ومعلنة عن فرح سرى.

كم ليلة دارت بقامتها الجميلة فوق تلك المسارح، ألف ليلة وليلة؟ كلا أكثر. لقد فاقت شهرزاد التى لو التقت بها لقالت لها: أسلمك الأمور أيها الأخت المبجلة أنت وحدك الكفيلة بإدارة الرؤوس. ولكنها لم تكن مقتنعة أبداً بما تقصه، كانت تبحث دائماً عما هو أجمل، عن سحر لاتدرى أين، ولكنها على يقين أنها ستعثر عليه ذات يوم وفى مكان ما. ويزيدها حماسها أن تعرف أنها سليلة لشهرزاد لاغير. لقد امتلكها ذلك الهاجس منذ أن بدأت التحرك فوق المسارح. يا الله كم كانت تتحرك بشموخ فوق الأبسطة الشرقية التى كانت تفرشها هناك لم تتخل يوما ما عن عدتها. كانت كلما ذهبت إلى المسرح تأخذ عدتها. معها: بساط شرقى كبير، مخاد شرقية صغيرة، ثوب حريرى براق، شيلة عراقية سوداء، حجول كبيرة من الفضة، أسوار ذهبية، أقراط فضية كبيرة، أعواد ومساحيق من البخور. لقد كانت تحتفظ بعدتها وكأنها تحتفظ بكنز كبير، وبالفعل كانت عدتها تكبر مع الأيام، إذ كان ثمة دائماً ماهو جديد تشتريه فى رحلاتها



لبلدان شرقية، وإذا ما اختفى شئ من العدة فإنها تقلب الدنيا وتقعدها ولن تستقر وتهدأ حتى تجده، أحيانا كانت تضطر لإلغاء أمسيتها. لاتستطيع الصعود على المسرح بدون وجود العدة بكاملها. ولن ينفع إذا ماهددها أصحاب الصالات بعدم دفع أجورها. إذ لم تفعل ذلك للحصول على النقود فقط. لقد كانت مقتنعة بالقليل الذى تحصل عليه. لقد كانت تقول لهم: مايهمنى هو فنى. بالفعل كانت مغلفة بفنها. وكانت كل ليلة وقبل أن تخرج من بيتها متجهة إلى الصالة، تستلقى فوق فراشها ساعات طويلة، راحلة إلى أماكن تركتها لها شهرزاد، أسواق مملوءة بالعطور والبهارات، ضاجة بفلاحين لاتغادرالسجائر أفواههم، أطفال حفاة يتجولون مع أمهاتهم فى أكواخ مدن مليئة بالقصور، بنات جميلات وقفن خلف أبواب البيوت يتطلعن بخلسة، منتظرات مرور عشاقهن الذين سيلقون حتما رسالة شارحين فيها وجدهم وظمأهم لقبلة قصيرة أو احتضان جسد ولو للحظة واحدة. ألف ليلة وليلة تأتيها، فتبدأ فى تخيل ماتقصه، وكأن شهرزاد تعطيها اللازمة أو المدخل. وبعد زمن غير قصير تكون حكاية تلك الليلة قد استقرت فى ذهنها كاملة ولكنها لم تنس إذا ماتحركت فوق المسرح تحوير وحذف وإضافة مايمليه خيالها بصورة مفاجئة. لقد أسلمت نفسها تماما لخيالها، هو الذى يقودها حيث يشاء، غير خائفة من الدخول فى مطبات صعبة. لقد كانت تثق بنفسها مثلما كانت شهرزاد واثقة من إدارة رأس شهريار، يا الله كل مافعلته، لم يترك سوى رائحة تسير معها حيث ذهبت، رائحة تزداد قوتها عندما تعاين عدتها الكبيرة التى استقرت فى صندوق خشبى أسود كبير، والذى لم تفتحه منذ زمن طويل، لاتدرى لماذا لم تعجبها فكرة كتابة ماتقرأه، كم نصحها زوجها الأوروبى، الذى تركها قبل سنين. لقد كان يلح عليها، وعندما ضبطته ذات يوم يطلع على الآلة الكاتبة، منصتا إلى كاسيت كان قد سجله أثناء إحدى أمسياتها، استشاطت غضباً، وأخرجت الكاسيت لتدوسه فى أقدامها، وترميه فى القمامة، كانت تريد أن تبقى فى خيالها فقط. وهذا ما قاله لها زوجها: «إنك تريدين أن تبقى راحلة فى رأسك فقط» بالفعل كانت تتصرف أغلب الأحايين فى حياتها وكأنها شخصية من شخصيات حكاياتها كانت أبدا حالمة. وحتى زوجها لم يعد يطيق العيش معها. لقد حزم أغراضه ذات يوم ورحل تاركاً لها ورقة صغيرة على مائدة المطبخ، عشر سنوات من الزواج الخيالى. لقد كنا دائماً فى رحلة. تعبت من الرحيل معك. لم أعد أطيق.

اغادرك غير آسفٍ أتمنى لك السعادة..

لقد حزنت عندما رأت الورقة، ولكن حزنها اختفى تباعا عندما حل المساء، وعندما أسلمت نفسها لحكاية جديدة.
ولم تسأل نفسها آنذاك،- مثلما تفعل الآن- لماذا كانت تعيش بالفعل معه عشر سنوات، دون أ تأخذ يوماً تلك العلاقة محمل الجد، لاتدرى، ومثلما كانت تقول لنفسها سابقا تعيده الآن: ليكن مايكون: لم يهمها فى حياتها كلها غير خيالها. لقد سحرها الحلم. ولاتدرى متى بدأت فى نسج أول حكاية، منذ مغادرتها بلادها؟ أم منذ أن عرفت أنه لم يعد بإمكانها الرجوع؟ أم منذ أن انتهت عائلتها هناك، ماتت أمها وأختها الصغيرة فى القصف، وانتهى أبوها إلى شلل تام، وأخوها الأصغر جندى أسير، مرة أخرى تسأل متى بدأت فى ذلك؟ ربما منذ أن بدأ الأنين يصاحبها، منذ أن كانت طفلة، أو منذ دخولها سن المراهقة، وتفتح ثدياها؟ أو ربما منذ سماعها أحاديث أمها وخالاتها ومعرفتها من طيات مايدور بينهن، أن الرجال هشين وممكن تحطيم كبريائهم بسهولة؟ ترى لماذا تنبش بذهنها عن ذلك؟

يا الله كم مرت تلك السنين بسرعة، وذلك الحلم بالرجوع قد انتهى من رأسها تماما وإذا مارجعت فماذا ستجد غير حطام يفوق حطامها لتكف الآن وتنتهى من كل تلك الأسئلة ولمرة واحدة.

لبرهة ظلت هادئة بلا حراك، وفجأة وقفت، واتجهت إلى كنزها المستقر عند زاوية الغرفة. رفعت غطاء الصندوق لتخرج عدتها واحدة بعد الأخرى فرشت فى الأول البساط الشرقى فوق الأرض ثم وضعت المخدات الصغيرة فوقه. حملت ماتبقى حيث فراشها وعندما أصبحت هناك، التمعت فى ذهنها فكرة مفاجئة، وبسرعة نضت الثياب عنها بسرعة، دون أن تعطى ظهرها للمرآة، إنما وقفت قبالتها هناك بكامل جذعها، وكأنها تعلن مثلما تعلن دائماً: ليكن ما يكون. لم يخفها ترهلها هذه المرة، إنما راحت تلبس ثوبها الحريرى الأزرق البراق، ثم لتضع حجليها، وأسوارها اليدوية وأقراطها، حملت الشيلة واقتربت من المرآة أكثر وعندما انتهت من لف شعرها بها، عرفت أنها الآن بإمكانها أن تبدأ فى القص مثلما كانت تفعل دائماً، استدارت متجهة صوب المخدات وفى ذهنها رغبة واحدة فقط، أن يكون هناك ولو شخص واحد يسمع ما سترويه وإن كان مملاً.

قصة

الأب

حسين عيد

(١)

كم انقضى من الوقت،وأنت حبيس مكانك، فى انتظار الهول القادم !التف فى أعطاف ستارة النافذة الداكنة الزرقة، عاد طفلا يختبىء من أمه وراءها.حملق إلى ساعته، التى حصل عليها فى العام الماضى بمناسبة نجاحه فى اجتياز مرحلة الدراسة الإعدادية. كانت عقاربها الفسفورية تشير إلى الرابعة وتسع دقائق..

إحدى عشرة دقيقة مضت، منذ أن صدر أمر النفى إلى غرفة الصالون . يخرج إلى جو الغرفة الخانق. يرتمى على أحد الكراسى. يتطلع إلى الباب. يتسرب من زجاجه المغبش ضوء واهن يضىء جانبا من الظلام.. كانوا جميعاً هناك فى الخارج، وكنت هنا فى ركن قصيّ منزوياً وحدى. أرهف السمع، تأتينى أشتات أحاديثهم، تتخللها أصوات ارتطام أدوات المائدة بالأطباق.. كنامعا على المائدة نتناول الغذاء،حين صدر الأمر كالقضاء،فإذا بى مطرود من قمةجبل شاهق،منسحق فى كهف مهجور، ضئيل كحشرة مهملة تقتات الظلام.

"هل كان لابد أن أنسحب من لسانى وأنطق؟!"

(٢)

جمعتنا مائدة الغذاء ككل يوم. أختاى فى جانب وأخى الأصغر وأنا الأكبر على

الجانب الآخر. وأبى على رأس المائدة. وأمى نحلة لم تهدأ حركتها في إعداد الطعام ثم المائدة، رغم شحوب وجهها وماتابعته من شواهد متناثرة تؤكد مرضها الذى اعتادت أن تخفيه بمهارة كذأ بها عن أبى. لم تكن تأخذ مكانها إلا بعد أن يبسمل أبى، ويبدأ تناول طعامه. عندئذ تنحل أزمة الاستنفار ، وتهدأ نفوسنا نحن الصغار، فتجلس أمى،وتقبل على الطعام..

نظرة صارمة من الأب:

- أين الماء؟

سهت أمى فى زحمة مشاغلها ونسيت طقسا مقدسا. توقفت الأيدى. تجمدت الأفواه تركزت الأبصار على الأم. رأيتها تتحامل. هل ارتعشت ساقاها، فتعثرت؟..لأنى شاهدت الدم يغيض من وجهها.وقبل أن تنتصب واقفة انسحب لسانى:

- قم أنت!.

كيف نطقت؟!

لم أفهم أبدا ما حدث،كل ما أذكره أنه قال فقلت.

تتحول العيون. الصغار يحملقون مبهورين. الأم تراقب مشفقة. والأب يخبط المائدة بقوة، فتتطاير الصحون والأدوات:

- أتتحدانى يامجرم!

فى قفزة كالنمرة، كانت الأم بكوب الماء فوق رأسه، عيناها تفيضان شفاعة:

- لم يقصد

- ولا كلمة..

ناظرا أبداً للأمام:

- انتظرنى فى الصالون!

حمّ القضاء،وصدر الحكم، فنكست النظرات..

"هل كان لابد أن أنسحب من لسانى وأنطق؟"

(٣)

متقوقعا على نفسى كنت،حين فتح باب الحجرة، فطالنى جزء من مستطيل الضوء الساقط من الخارج. رأيت ظله العملاق يلسعنى فأنهض ملتاثا. يقتحم الغرفة، يهز (قايش) بدلة الجيش متوعدا. أحس بالهول القادم. أرتعد. يرتعش جسمى،محاصرا،كنت أنقب كقط حبيس عن مخرج أنفلت منه وأولى هاربا. ألمح ثغرة تنفتح لحظة دخوله، بينه وبين الباب، اندفعت كالصاروخ، موسعاً الثغرةحتى أنفذ منها. لم أشعر إلا بارتطامى بحائط الغضب.لكن لحظة الصدام تحولت.فإذا الارتطام يطيح بالرجل،ويالهول ماحدث، إذا بالعملاق وياللعجب، يسقط، يهوى من شدة اندفاعتى. هل تعثر فى حذاء قريب أو شيء آخر؟

لم أعرف إطلاقا حقيقة ماجرى،لكنه كان ممدا هناك على الأرض عبر باب الصالون، عيناه مفتوحتان على



سعتهما..

توقفت للحظة غير مصدق. هل اغرورقت عيناى بالدموع، فلم أكن أقصد أبدا أن يقع ما وقع؟

موزعا كنت بين أن أمد يدى أو أن أفر هاربا. رأيته يستجمع قواه لينهض، فوليت الأدبار.

شعر

قصائد عن السلالة

عبد المنعم رمضان

الفرع المشبوه

البارحة اقتربتْ منيّ مدنُ سقطت من فُرجات أصابع رامبو، واشتبكتْ بلدانُ اللّه بما يشبهها من بلدانٍ في ذاكرة الناس، وحطّ على الأسفلت الماندولين وألحانُ لبيانو رث، كانت رائحةُ الأمشاج تزاحمُ ماتلقاه، تهاجمهُ، ومضت لتهرول أسيجةٌ فى لون السّنة الأولى فوق الأرض، الأسيجةُ البيضاءُ، الحبشياتُ نظيفاتٌ كطشوت تسبحُ فيها الروحُ، الحبشياتُ جميلاتٌ، وعلى أهداب الّليل ينامُ الكونُ، الأنثى والأسلحةُ، الأنثى والطّيرُ المتغضّنُ فوق الأفق ، وشباكُ مفتوحُ تخرجُ منه هياكلُ كلُ عظميّاتٌ، تخرجُ منه ملابسُ باباوات، وسلالُ حافيةٌ من أعمال الرسل، وروزنامةُ ألوانٍ، كانً النادل فى مقهى البستان يطاردُها، الأبيضُ يمشى جنبَ الحائط، فى خفرٍ وإذا أعطته الريح يدينِ تثاءب كى يسألها: أين سنذهبُ، والوردى حريرٌ فى جسم الفلاحة يسمح أن تتوالد، والكاكىُّ قوافلُ تذهب نحو

الحرب وتذهبُ تذهبُ، حتى تصل إلي صندوقٍ يطفو فوق اليم، الحبشيات جميلاتُ، يغتسلُ الموتُ هنا فى ماء النيل، ويغفو مثل الباذنجانِ على رجلين تورمتا، ويسافرُ من جهة يغشاها الحفارون، إلى جهة يغشاها الناسُ لكى يتصيد عابرةً، ويميل عليها: هل ألبسك الله ثياباً من أقمشتى، أرجو أن تنتظرى، سوف أجرك من حقويك إذا أحببت وهل أجلسك الله على كرسى العرش أمام القيصر والقيصرة، سأفعل لكنى أتوجع، من إفريز الصورة يدخل بوق، يحمله رجلان، الأول شاب ويصيحان على مهل ياموت استخدم عكازاً، ياموت استخدم عكازين، لأنك شخت ، لأنك منذ تخذتَ المهنةَ،لم تستمتع بأقاليم الراحة والعطلات ولم يستولِ عليك الحلمُ وإخوته وبنوهُ ومَايتفرّعُ عَنهم، اهدأ فى أعماقِ الصورةِ سوف ترى قمصانَ السيدِ رامبو، سوف تَرى كلسوَن السيدِ رامبو، سوف ترىَ آثار اللّه على رِجليه، الحسْها، واَحملْ عنه قضيب الوقت، اَسحقهُ،وإن قَابلكَ الحارسُ من حقلِ الروبوتِ تنهدْ كَالمستغرقِ،ثم امنحهْ قليلاً من مسحوقك حتىَ يحلمَ، عدْ فى الليلَ إلى المستشفى، سوف ترى أشَواقَ السيدِ رامبو تسقطُ تحت هواءِ يديه وتحت عجيزته ويموتْ

البارحة اقتربتْ منّى الحاجةُ أن أتقّيأ.

كتاب الأصل

لغتيِ، لغتى، طرفُ قميصى الناحلُ، شريانى المقطوعِ، أنشف جسمى بعد مناولتيِ، أدعكهُ باليرقات والسفليات وبالحّب السفلىّ، زفيرُ اللّه على وجهى، أهتاجُ وأطعنُ مايفنى من صوتى، آكلُ مَن أنسجتى وخلاياى، العادةُ أنِ أتغوّطَ قبل النومِ تماماً، أن أتمخط كالحيوانِ مناديلُ الأوديةِ كثيراً ما تتجعّدُ فى جيبى، أوقات خضوعى: ناريمانَ مها ونبيلةُ، تقويمى المنسىُّ


محمود
الهندي

هو الأرضُ النشوانةُ والوقتُ النّشوانُ هتافى: يا اللّه النائم فوق سرير كراهيتى، يا لعبى يا إزميلى يا مروحتى أو يا جسدى، العادةُ أن أتسرّبَ من أبواب بيوتٍ كالغابات، إلى بابٍ يوصدُه فخذُ امرأةٍ أو يفتحهُ لى، ألَويتى أقصر من سنبلةٍ، أطولُ من حقلٍ مزروعٍ بالتينِ الشوكيّ، شراعى فوق رؤوس خصومى، مايتبقّى منى: بعضُ مماليكَ عيناى خطوطُ يدىٍّ هوائى الساخنُ بعضُ مماليك، قدّاسى أن أتمشّى خلف الألفِ الباءِ التاءِ وحتى أخرج من مزرعة الناسِ إلى مزرعَتى، يتعقبنى العضو النائيُ فىَّ، العضو الممصوص العريانُ المائلُ نحو جهاتٍ مائلة، والباسطُ عند الباب يديه، الناسكُ، والبهلولُ الصخّاتُ البدويُّ، حليفُ الأنثى، والجاسوسُ الطيبُ، والمسكونُ بأزمنةٍ والساكنُ قرب شمالِ الركنِ الأعلى من جسمى، العادةُ أن أتركه تحت الهيكلِ، ماشيتى تتسلّلُ من أطرافِ ثيابى، تجأر بالعصيانِ أهش عليها، تجرى نحو اللّهَ عصاى، من الضلعِ المنقوعِ كثيراً كالعرجونِ، ومنَ أغصان الفاكهة الميتة، ومن أخواتِ الريح، تساحقها لما تشتدُّ وحتى تهدأَ، لغتى، لغتى، طرفُ قميصى الناحل، شريانى المقطوع، خذوه، خذوها ما لايبقى يفنى، ما لايغنى يبقى، لا تحترسوا، رأسى قبوُ لا أسكنه أبداً، وصخورى أطفالُ قد أدركهم ومراسيمُ قيامى أن أدهسكم.

شرفةٌ على الميتافيزيقا

مرأةٌ واحدةٌ، على رصيفٍ فادرٍ رجليه فوق الأرض،نجمةٌ تهبطُ فى خوفٍ إلى عمودِ الشارعِ الخلفىّ، تنزع المصباح ثم تستكنُّ مثله، وكرةٌ تدحرجُ الآن على الأسفلت، خلفها يدّحرجُ الصّبيانُ، قافزين كلَّ لحظةٍ، على أزمنةٍ، لعلّهم يلاحقونها، والمرأةُ الواحدةُ الآن على

الرصيف، ترتخي كأنها تودُّ لو تضمُّ حفنةً من الحصى، وتبدأ الحَسرةَ، رجلُ يحملُ فوق رأسه سقفين للعالم، سقفَ نفسه ، وسقفَ أنفسٍ كثيرة، ويستطيبُ أن يعُدَّ كاميرا الفيَديو، فربمًا يقدرُ أن يلتقطَ المشهد مرةً واحدةً ، وربما يشوقهُ التقاطُ خيمة الصدى، والمرأةُ الواحدةُ الآن على الرصيف،خلف صوتها يذهبُ عاشقان، بينما يتكيء الربُ على الأنفاسِ والجذوع كلّها، على لعابها، كأنها لباسهُ المادىُّ،أو كأنه تخلل البهو وقامٍ فوق أرفف الفراغ، ها هنا وراء هذا الباب يخضعُ السروالُ والخفُّ، وما ألقاه من أشيائه، أسنانهُ العاجيةُ، العينُ التى أتلفَها دخولهُ البيوت دونما إذنٍ، وشارةُ السُّلطة،أوتوجُرافه الذى يضمُّ بعض أسماءٍ الذين خاصموه، هيأةُ المنان والواسع حينما تلقاهُ فى الخلوة، والبصير والخبير حينما تلقاه في مشاعةٍ، وسيفَهُ، وذلك الملقاط يكتفى به ليستردَّ روحٍ منْ يشاءُ، إنها هنا، الشَّريرُ والمنشّةُ، الجلبابُ والكرسىُّ، والعصا والبوقُ، خلف هذا البابِ، هل تشاركوننى فى السطو، شرط أنْ نحيطه بالعرقَ الذى يكسو جلودَنا، وإن تخلت الأشياءُ عنه، لحظة انفراطها، وجاء عارياً، فارموا ثيابَكمٍ على الرصيف، إننا سوف نكون عريانين مثله، لكي يحسٍ بالأخّوة التى قضت عليه، والعدالةُ التى نريدُ، أن يحطّ ردفه على الترابِ، يشهد الأحلام فوقه ويشهدَ السماءَ، والذباب، وانزياحَ الوقتِ وارتطامه، والطائرات، أنْ يرتجَّ جسمهُ إذا تفتحت حشائشُ الظلمة، واستطاع الليلُ أنْ يقيمَ ملكه الأثيرِ، جامعاً سواده الذى يشفُّ عن خطى وعن هزائمٍ وعنٍ قوامه الكثيف، هكذا يحسُّ، أنَّ عزلةَ السماء لاتصلحُ، أنَّ ساعَدين خائفين حول ساعديه يكفيان كَى يحسّ بالأمانِ، أنَّ جزْمةَ الشرطيِّ وحدها استجابةُ لهذه الضوضاءِ، بين راحتين يفلتُ الماءُ *إلى التراب*.

شعر

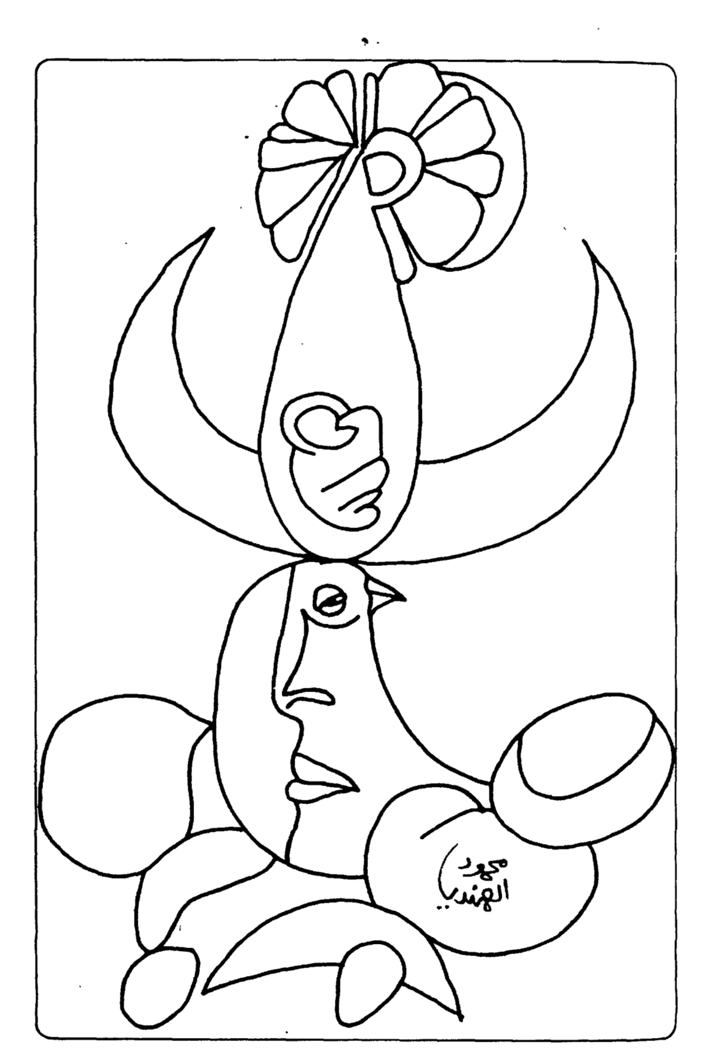
نمشى إلى البيت معاً

إبراهيم داود

القسوة

اكتشفوا التفاصيلَ كاملةً
وأخذونى معهم
اشترطوا أن ألبس أجمل ماعندى
وأن أضحك أمام الكاميرا
لم يسمحوا لى بشىءٍ آخر
كانوا مرتبكين
ويحملون شموعاً كثيرةً
لم أتمكن من الاعتذار لصديقتى
التى تأتى مرةً كل أسبوع
من آخر الدنيا!
وعندما ذهبنا إلى هناك
انصرفوا..
كانت الإضاءةُ ناعمةً
تحبو من وراء الخمر
وكان أصدقاءُ هناك
عرفت أنهم جاؤوا مثلى
ولكنهم كانوا هادئين
ويتحدثون كأن شيئاً لم يحدث
فجلست وحدى بعيداً
خلف الموسيقى
أراقبهم
دون أن يلحظنى أحدٌ
وأغنى لنفسى
"الحبيب للهجر مايل"

١٤ سبتمبر ٩٤


محمود
الهندي

الدائرة

سنلتقى مصادفةً الليلة أيضا
فى مكان ما
فى تلك الدائرة
لن أقول لك: تعبتُ
ستعرف عندما أضحك
ونمشى إلى البيت معا
ونسّخن الطعام
ونرميه
ستدخل الغرفة الأخرى
لن أنام الآن
سأظل هنا
أتصفح الجرائدَ
وأفتح الشباك
سأوقظك قبل أن أنام
وأتمنى أن تستيقظ
عندما أوقظك
ولاتترك الباب مفتوحاً
كما تفعل كل يوم!
٢٥ سبتمبر ٩٤

الحوائط

الذى دفعه إلى هذا
ليس سببا واحداً
فمنذ إصابته
أغلق شباكه
وجلس بعيداً
أصدقاءُ قليلون ذهبوا إليه
ولم يلحظوا شيئاً
أو هكذا تخيَّل !
وكانوا يودعونه -كل مرةٍ
ويشدون على يديه
وعندما فتح الشباك -مصادفةً
بعد ثلاث سنوات
وجدهم جميعاً خلف الشيش
ينتظرون بكاءه!!
٢٠ سبتمبر ٩٤

أيامنا الآتية

على الجانب الآخر
كانوا يقفون صفاً واحداً
وينظرون إلينا
كنا تعرفنا قبل شهر
وبسرعةٍ
تشابكت يدانا
وعلى طول الطريق
تحدثت عن البيتِ
ذى الشرفات العريضة
وعن طفلين..
عن أيامنا الآتية
وكنت خائفاً
من أولئك الذين يقفون هناك
فى الجانب الآخر
صفاً واحداً
لا آخرله!
١سبتمبر ٩٤



سيناريو

١

هم الآن أمام المصعد

يحملون السكاكين

ولايتكلمون

٢

فى طابق ما

يتوقف المصعد

وينزلون

ويضغطون على جرس باب

٣

يتركون السكاكين والمعاطف

فى المدخل

ويجلسون إلى طاولةٍ قديمة

ويشربون..

٤

تتحرك مجموعات أمام الكادر

كأنهم عائدون من هزيمةٍ كبيرة

وجوه حزينةجداً

أما الأم

فخلف الكاميرا

تلبس جلبابها الأسود

تنتظر مجيئه

ابنها - الفتى - الذى يموت كل ليلةٍ

فى المشهد الثانى

٢٥ أغسطس ٩٤

شعر

سبعينات الجسد

محمد عيد إبراهيم

مَن الصبىُّ
الذى نَفّضَ القبرَ
مُنصاعاً
بآلهةٍ حارقة
نحوَ شَعرك،
قد مَرّ
يَخذلهُ العَزاءُ
إلى فَمِكِ
عاشت الخَمرةُ!
مثلما أنّ السريرَ تَخَبّطَ
كالبِذرَةِ النازفة
أو جرى شَجَنٌ فى الظلالِ
حينَ أُفكّرُ فيكِ
بِشيِّ العِقاب،
صرتِ شبيهى

وكنت أحبّكِ أمسِ
لاأضجَر
على كنزى
عارياً كجُماعِ الخريفِ إلى النافذة؛
خرجَتْ راحتاكِ
فى حربٍ على ظهرى
ويا لَكِ من تلفيق الضُلوعِ
كالمهانة
تنبِضُ
أو يتزايدُ عددُكِ
إلى مَحضِ حُلمِ عجوز،
قد أرادكِ موت
فعَرّيتِ لُجّتَهُ
وثَقّبتِ الفهودَ على الأريكةِ
بما أضفَت



منْ قطعِ الشهداءِ فى الفحمِ؛
لاأحدُ
لأغطِّيهَ مِن قدرى
قبل أن طالبتِ بى..
فى ظلِّ أعماقِ الرقادِ
تَفَجَّرَتْ
مليونُ حارسةٍ بالصياحِ
ومُستنقعاتُ الكتبِ
حَرَّمَت نفسَها بالخوفِ
على مَن يضحَكُ
عندَ توليِّه
كالعَبْدِ المُقَدَّسِ

عَرش الدلتا
وقد وَحدَ الساقينِ
وقت أن صَرَفَت أُمَّهُ وقتها
للعِجلِ
حتى يكتملَ؛
مِن خلفِ ساترٍ
أمنَحُ فَنَّكَ
بقَطعِ الصلةِ،
كى يرُدُّنى الإكسيرُ
لو يوماً
إلى مصرَ
وقد خَسِرت كُلَّ شئ!

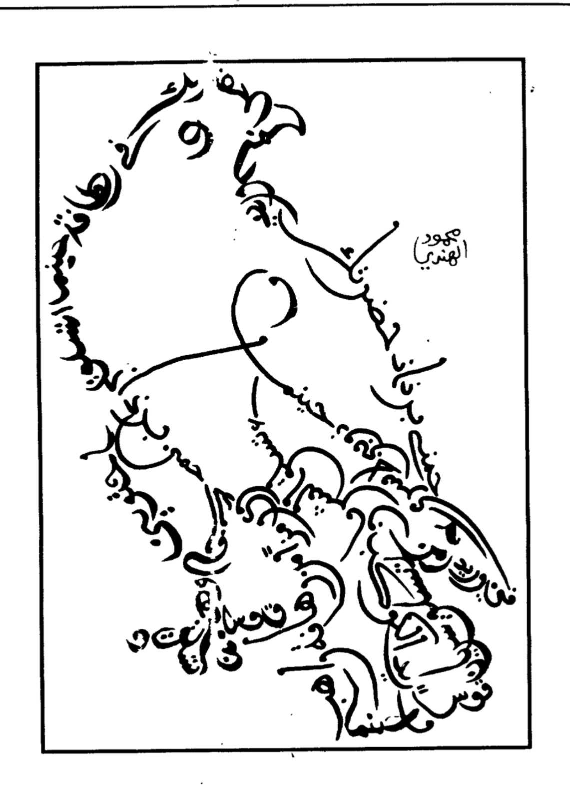
شعر

همسُ الطُّلول

عبد الرحمن داود

للعشق وَجْهٌ غيرَ هذا الحسنِ ضُمّيني
وفى ذرأت تكوينى سلى لَيْلِىْ
عن المصلوبِ بينَ القلب والنَّبضِ إذا جئنا
لتعميدى
فصبّى الكأسَ وانسكبى على وجهى
إلى قلب الوطنْ
لاتسأليني..كيف ذلك الملحُ غنَّى فى عيونى
والهوى يخطو مشرَّدةً خطاه
فالنبضُ مشتاقٌ ومشطورٌ على أنفاسى الحيرى
إلى كفَّيك يا عمرى
على هُدْبيكِ ياوطنى مكثتُ العمر مصلوباً

وفى عينيكِ أوردتى تخاصرُ عمرى الباقى
وتسألنى عن الذكرى
وهل دارت سواقى العشق فانهلت حروفى
خلف صمت المتعبين..!!
أوّاه يا ليلىْ ويا أمسى وياوجه الأصيل..!!
حين اقتسمنا الجرح كبراً وامتثالاً للأفولْ
قتلتك ضعفاً وانشطاراً وانتماءً للطلولْ
يا راحلاً..
قل للتى نشرت همومى فوق نبض المفترقْ



لاترحلي

كفكف هواها عن عيـونى ثُم ذكِّرها

بسجنى

بين شوق الانتظار ونسوةٍ

واثقب قميصى.. يسكُبُ العطر ظلالاً

تحت هُدْبٍ أرَّقتهُ الأروقةْ

بعثِر هوانا.. ثُم سلها.. هل تغامر

بالمجىء..!!

قدَّت وريدى من قُبُلْ

قدتَّ وريدى من قُبُلْ.

شعر

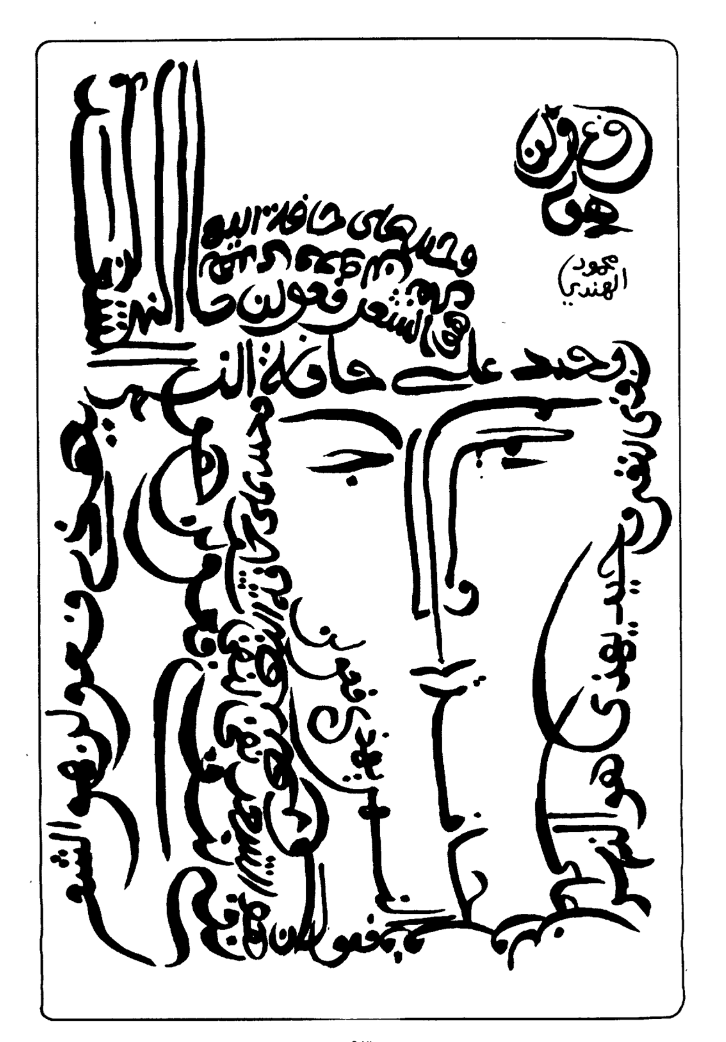
مكاشفة

أحمد سماحه

نادانى..
لمْ الغضب النابت فى ضلوعى
هَدأنى.. وقال:
يا أحمد.. داري خوفك واطلع
لميدان الشمس الواسع
فرفط جرحك.. واقطع..
سلسلة الحلم المدود فى عينك
واكشف عن لحظة موتك
وابعد عن نفسك خوفك
إزعق..
ما حدّ حايكتم صوتك
ولاحدّ حياخد شوفك
للبحر.. تشوف
الطير المبلول بحروفك
والرمل اللى محنى كفوفك
إكشف عن موتك يا أحمد
ماحدحياخدك تانى للموت

* * *

نادانى..
الشمس الطينى سدّه ودْانى
والدم مغرقنى من قدمى للسانى
والكف الدبحانى..عميانى
وأنا .. من خيبتى مُت
غطانى كل ضلام العالم
ولافكرت
إنى فى الحرب قهرت الموت
مُت.. وفى سكوت
وغلطت إنى مارفضت
إشتعلت روحى
ووقفت أراقب موتى فى صمت



وسألت:
هوه الموت واحد
فى الحرب وفى الزنازين
ماحد هدانى..
* * *
نادانى
حلمت فى موتى بأمى
تحزق بيَّهْ فى السابع
وأنا طالع
متشوَّق للنور
ضاحك لإيديها المرعوشين
ومازلت لدى الساعه
فاكر..
ريحة الحبل السرى
وريحة الدم الغرقان فى الطين
وفاكر.. إنى لحظتها لمحته
نفس الهيئة..
نفس الجبروت
فايت قدام عينى يتوعدنى
لكنى ما اهتميت
ونسيت كل الرؤيا
لحظة ماغمرنى النور
* * *
نادانى..
كان..حد السكين
بين الوريدين بيفوت
يكتب تواريخ القتل
وأنا باتوسل بالشعر
وبالشعرا
وبطالع فى السقف وشوش
الأصحاب
منقوعه بدم اللحظه
ووبر العمر المنحول
وهومازال بيقول:
شايف..
على أىّ فراش مُتَّ..
وبين أى إيدين؟
إكشف عن موتك وانهض
مفتوح العينين
إقرأ كتابك واقعد
على كتف الأرض وغنى
للحلم المنقوش بعذابك..
عبث الموت دلوقت-
فى زمن التحاريق
لاكف صديق حيضمك
ولاضحكةْ أمك
تجرى ويَّا الريق
إنهض
عبث.. الموت غفى زمن التحاريق
عبث.. الموت فى زمن التحاريق

شعر

حَضْرةٌ لى.. حَضْرةٌ لها

نادى حافظ

فى فضاءٍ ما:
– وليس بين المكانِ
وبين المكانِ
سوى لحظةٍ
غائبهْ –
كانَ ينسجُ ناراً،
ربما آنستْ
طيورُه الجوعى؛
ويمارُس بهجةً
فى الخفاءْ،
لكى يخرجْ
على الناس بالذى يرفضونْ،
يشخبطُ وطناً،
ويطخ تمساحاً
تمادى فى البُكاءْ،
يعلنُ عصيانه
على الفلّ
بالمدى،
لكنّه رغمَ ذلكْ،
وقبلُ هذا – وبعدْ،
فى الهزيع الأخير
من دوخةٍ
مفاجئهْ
بكى،
وشدَ على نفسهِ
غيمةً
ثم
نامْ.
بينا
كانتْ تشاكس امرأةً



فى مرآتها
بملابسها الداخليهْ؛
خَلْفَ نافذتِها
وقفتْ،
تقرأ غيمةً
(دائماً من حبيبها الغائبْ)
ثم عَبَرتْ
شارعينِ
من ذكرياتِها؛

فجأةً
انفتحتْ شهيتُها للبُكاءْ،
فشدّتْ على نفسها
غيمةً

ثم
نامت
على
لحظةٍ .

الديوان الصغير

لابدّ للّيل أن ينجلى

مختارات من شعر:

أبو القاسم الشابى

تقديم:

أحمد زكى أبو شادى

*ولد فى الشابية بضواحى تونس ١٩٠٩، وتتلمذ على والده.

*تخرج فى جامعة الزيتونة ١٩٢٧، وكلية الحقوق التونسية ١٩٣٠.

*قرأ كثيراً من الأدب العربى القديم والحديث، والمترجم عن اللغات الأجنبية.

*تأثر شعره تأثرا واضحاً بشعراء مصر والمهجر.

*اتصل بجماعة أبولو، وساهم في نشاطها، وكانت مجلة أبولو هى التى قدمته إلى العالم العربى.

*كان على اتفاق مع أبى شادى لينشر ديوانه في مصر. لولا أن المنية عاجلته عام ١٩٣٤ وبقى الديوان مخطوطاً حتى نشر بمصر عام ١٩٥٥ بعنوان "أغانى الحياة".

احتل جانبا كبيراً من اهتمام النقاد والدارسين والقراء لدعوته إلى الحرية، وحلاوة أنغامه، وروحه الثائرة. الأنيق بكامل عناصره. أنؤثر قصيدته "صلوات فى هيكل الحب" التى يقول فى مطلعها:

عذبة أنت، كالطفولة، كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد/ كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء، كالورد كابتسام الوليد/

يالها من وداعة وجمال وشباب منعم أملود/

يالها من طهارة تبعث التقديس فى مهجة الشقى العنيد/

و كلها على هذا النسق من الاندماج فى الطبيعة، ومن الارتفاع بالحياة إلى المعنويات القريبة والبعيدة؟

أم نؤثر قصيدته الواقعية "السعادة" التى يقول منها:

ترجو السعادة ياقلبى، ولو وجدت

فى الكون لم يشتعل حزن ولا ألم

ولا استحالت حياة الناس أجمعها

وزلزلت هاته الأكوان والنظم

خذ الحياة كما جاءتك مبتسما

فى كفها الغار أو فى كفها العدم

وارقص على الورد والأشواك متئدا

غنت لك الطير أو غنت لك الرخم؟

أم نؤثر قصيدته "الأشواق التائهة" وقد جمعت بين ألوان من اليأس واحتقار الوجود والتصوف، إذ يقول:

ياصميم الحياة! كم أنا فى الدنيا غريب! أشقى بغربة نفسى

بين قوم لا يفهمون أناشيد فوادى، ولا معانى بؤسى

ألا أيها الظالم المستبد

حبيب الفناء عدو الحياة

سخرت بأنات شعب ضعيف

وكفك مخضوبة من دماه

وعشت تدنس سحر الوجود

وتبذر شوك الأسى فى رباه

رويدك، لايخدعنك الربيع

وصحو الفضاء وضوء الصباح

ففى الأفق الرحب هول الظلام

وقصف الرعود وعصف الرياح

ولا تهزأن بنوح الضعيف

فمن يبذر الشوك يجن الجراح

تأمل! هنا لك، أنى حصدت

رؤوس الورى ، وزهور الأمل

ورويت بالدم قلب التراب

وأشربته الدمع حتى ثمل

سيجرفك السيل، سيل الدماء

ويأكلك العاصف المشتعل!

كنت أتلو من جديد هذه الأبيات لصديقى العبقرى فقيد الأدب، الشاعر التونسى أبى القاسم الشابى، فوجدت لها مذاقاً يفوق فى أثره ما أحسسته منذ قرابة عشرين عاماً عند اطلاعى الأول عليها قبل نشرها فى مجلة أبولو، وقد عنونها: "إلى طغاة العالم".

إن لأبى القاسم الشابى روائع كثيرة ظفرت (جمعية أبولو) ومجلتها التى عنيت قبل سواها بإبراز فنه، ظفرت بالقسط الأوفر منها، وإنه لتصعب المفاضلة بين قصائده هذه، فجميعها يتسم بالجمال الفنى.

ياقلب! كم فيك من كهف قد انبجست
منه الجداول تجرى ما لها لجم
تمشى، فتحمل غصناً مزهراً نضراً
أو وردة لم تشوه حسنها قدم
أو نحلة جرها التيار مندفعاً
إلى البحار، تغنى فوقها الديم
أو طائراً ساحراً ميتاً قد انفجرت
فى مقلتيه جراح جمة ودم
ياقلب ! إنك كون مدهش عجب
إن تسأل الناس عن آفاقه يجموا
كأنك الأبد المجهول قد عجزت
عنك النهى واكفهرت حولك الظلم؟

أم نؤثر قصيدته "المستسلم" التى يسخط فيها على دنايا الناس، ويترفع عن محاربتهم:

قد تركت الناس غرقى فى جلاد وكفاح
سئمت نفسى دنايهم، وألقيت السلاح؟

أم نؤثر قصيدته الفلسفية المتشككة الحائرة "فى ظل وادى الموت" التى يتشوق فى ختامها إلى تجربة العدم:

ثم ماذا؟ هذا أنا، صرت فى الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها
فى ظلام الفناء أدفن أيامى، ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوى بصمت محزن مضجر على قدميا
جف سحر الحياة ياقلبى الباكى، فهيا نجرب الموت.. هيا؟
فى وجود مكبل بقيود، تائه فى ظلام شك ونحس
فاحتضنى، وضمنى لك بالماضى، فهذا الوجود علة يأسى؟

أم نؤثر قصيدته "الجنة الضائعة" التى يذكر فيها عهد الطفولة ويعرضه عرضاً فنياً بديعاً بصورة الفاتنة المنوعة ثم يختمها بهذه الحرقة:

قد كنت فى زمن الطفولة والسذاجة والطهور
أحيا كما تحيا البلابل والجداول والزهور
لا تحفل الدنيا، تدور بأهلها أولا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب مشبوب الشعور
متأجج الإحساس، أحفل بالعظيم وبالحقير
تمشى على قلبى الحياة، ويزحف الكون الكبير
هذا مصيرى، يابنى الدنيا ، فما أشقى المصير!؟

أم نؤثر قصيدته "الأبد الصغير" المفعمة بالتأملات الفلسفية الوجدانية ، وبها يخاطب دنيا قلبه:

ياقلب ! كم فيك من دنيا محجبة
كأنها حين يبدو فجرها (إرم)!
ياقلب! كم فيك من كون قد اتقدت
فيه الشموس وعاشت فوقه الأمم
ياقلب كم فيك من أفق تنمقه
كواكب تتجلى، ثم تنعدم
ياقلب! كم فيك من قبر ، قد انطفأت
فيه الحياة، وضجت تحته الرمم
ياقلب! كم فيك من غاب ومن

جبل
تدوى به الريح أو تسمو به القمم

أم نؤثر قصيدته "من أغاني الرعاة" التى جاءت من وحى استشفائه الذى لم يفد (بعينى دراهم) من الشمال التونسى، وكل بيت من أبياتها صورة شعرية متألقة بجمال الطبيعة التى كانت تحتضنه وترعاه فى مرضه بين جبال وأودية وغابات، وفيها يخاطب خرافة وشياهه بأعذب الألحان؟

أم نؤثر قصيدته المتفائلة "الإيمان بالحياة"، وإن كانت عليها سمة الرثاء لوالده؟ أم نؤثر قصيدته الشامخة "نشيد الجبار- أو هكذا غنى برومیثیوس" التى يرد فيها على حساده الشانئين ويقول عن نفسه بعد مماته:

فأنا السعيد بأننى متحول
عن عالم الآثام والبغضاء
لأذوب فى فجر الجمال السرمدى،
وأرتوى من منهل الأضواء!؟

أم نؤثر قصائده التأملية العاطفية، أمثال "الرواية الغريبة" و"أيتها الحالمة بين العواصف" و "صوت من السماء" وكلها آيات من الرقة الحساسة والرمانطيقية الجميلة الساحرة؟

إن ما نؤثره هو إنسانيات هذا الشاعر المحلق لم تعقه أحلامه عن النزول إلى ميدان المجتمع والسير فى موكب البشرية، عازفاً مشجعاً هادياً مهيباً بالصاغرين:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة
فلابد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلى
ولابد للقيد أن ينكسر

أم نؤثر قصيدته الوجدانية الفريدة "الصباح الجديد" التى تغنت بها مواكب عديدة، ولا تزال:

اسكتى ياجراح
واسكنى ياشجون
مات عهد النواح
وزمان الجنون
وأطل الصباح
من وراء القرون؟

أم نؤثر "ألحانى السكرى" العذبة العبقة التى يقول فى ختامها:

أيها الدهر! أيها الزمن الجارى إلى غير وجهة وقرار
أيها الكون! أيها الفلك الدوار بالفجر والدجى والنهار!
أيها الموت! أيها القدر الأعمى! قفوا حيث أنتمو، أو فسيروا
ودعونا هنا، تغنى لنا الأحلام، والحب، والوجود الكبير
وإذا ما أبيتمو فاحملونا، ولهيب الغرام فى شفتينا
وزهور الحياة نعبق بالعطر، وبالسحر، والصبا فى يدينا!؟

أم نؤثر قصيدته الواقعية المريرة "الناس" التى تشجى منها زفرته:

ماقدس المثل الأعلى وجمله
فى أعين الناس إلا أنه حلم
ولو مشى فيهمو حياً لحطمه
قوم، وقالوا بخبث : إنه صنم
لايعبد الناس إلا كل منعدم
ممنع ، ولمن حاياهمو العدم
حتى العباقرة الأفذاذ، حيهم
يلقى الشقاء ، وتلقى مجدها الرمم
الناس لا ينصفون الحى بينهمو
حتى إذا ما توارى عنهمو ندموا
الويل للناس من أهوائهم، أبدا
يمشى الزمان، وريح الشر تحتدم؟
إذا ما طمحت إلى غاية
ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم تتجنب وعور الشعاب
ولاكبة اللهب المستعر
ومن لايحب صعود الجبال
يعش أبد الدهر بين الحفر!

ولم تزل قصائده الموجهة إلى الشعب ترانيم سماوية خالدة، وإن سكن جثمانه القبر.

أيها الحب

أيها الحبّ! أنت سرّ بلائـي　　وهمومي، وروعتي، وعنائي
ونحولي، وأدمعي، وعذابي　　وسقامي، ولوعتي، وشقائـي
أيها الحبّ! أنت سرّ وجـودي　　وحياتي، وعزتي، وإبائـي
وشماعي ما بين ديجور دهري　　وأليفي، وقرّتي، ورجائـي
ياسلاف الفؤاد ياسُمّ نفسي　　في حياتي! ياشدتي! يا رخائي!
ألهيب يثور في روضة النفس　　فيطغي، أم أنت نور السماء؟

* * *

أيها الحبّ قد جرعتُ بك الحُزن　　كؤوساً، وما اقتنصتُ ابتغائي
فبحق الجمال، أيها الحبّ　　حنانيْك بي! وهوّن بلائي
ليت شعري! يا أيها الحبّ، قل لي:　　مِن ظلام خُلقتَ، أم من ضياء؟

(١٩٢٤)

تونس الجميلة

لستُ أبكي لعسفِ ليل طويل،　أو لربعٍ غدا العفآءُ مراحه
إنما عَبْرتي لخطبٍ ثقيلٍ　　قد عرانا، ولم نجد من أزاحه
كلمّا قام في البلاد خطيب　　موقظ شعبَه يريد صلاحهْ
ألبسوا روحه قميص اضطهادٍ　　فاتكٍ شائك يردُ جماحَهْ
أخمدوا صوته الإلهيّ بالعسف، أماتُوا صداَحهْ ونواحه
وتوخّواْ طرائق العَسف والإرهاق　　تَوّاً، وما توخّوا سَماحهْ
هكذا المخلصون في كلّ صوبٍ　　رشقاتُ الرّدى إليهم مُتاحهْ
غير أنّا تناوبتنا الرّزايا　　واستباحت حمانا أيّ استباحه* * *
أنا ياتونس الجميلة في لجّ الهوى قد سبحت أي سِباحهْ
شِرْعتي حُبكِ العَميقُ وإني
قد تذوقتُ مُرّه وقراحهْ

لستُ أنصاع للواحى ولو مت وقامت على شبابى المناحهْ

لا أبالى.. وإنْ أُريقَت دمائى   فَدماءُ العشاق دَوماً مُباحهْ

وبطول المدى تُريك الليالى   صادق الحُب والولا وسَجاحهْ

إنْ ذا عصرُ ظلمةٍ غير أنى   من وراء الظلام شمتُ صبَاحهْ

ضَيّع الدهرُ مجد شعبى ولكنْ   سترد الحياةُ يوماً وشاحهْ

(١٩٢٥)

مأتم الحب

ليت شعرى!

أى طيرٍ

يسمع الاحزان تبكى بين أعماق القلوب

ثم لا يهتف فى الفجر، برنَّات النحيب

بخشوع، واكتئابْ؟

لست أدرى

أى أمر

أخرس العصفور عنى، أترى مات الشعور

فى جميع الكون، حتى فى حشاشات الطيور؟.

أم بكى خلف السحاب؟

* * *

فى الدياجى

كم أناجى

مَسمع القبرِ، بغصات نحيبى، وشجونى

ثم أصغى، علنى أسمع ترديد أنينى

فأرى صوتى فريدْ!

* * *

فأنادى:

"يا فؤادى"

"مات من تهوى! وهذا اللحد قد ضم الحبيب"

"فابكِ يا قلب بما فيك من الحزن المذيب"

"ابك يا قلب وحيدا!"

* * *

ذل قلبى،

مات حبّى!

فاذْر فى يا مقلة الليل الدرارى عبراتْ

حول حبّى ، فهو قد ودّع آفاق الحياة

بعد أن ذاق اللهيب

واندبيه،

واغسليه

بدموع الفجر، من أكواب زهر الزنبقِ

وادفنيه بجلال ، فى ضفاف الشفقِ

ليرى روحَ الحبيبْ

(١٩٢٧)

صلوات فى هيكل الحب

عذبةٌ أنتِ كالطفولة، كالأحلام كاللّحن، كالصّباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمْراء كالورد، كابتسام الوليد

يالها من وداعةٍ وجمال وشباب مُنعم أمْلود!

يالها من طهارةٍ، تبعثُ التقديس فى مهجة الشقىّ العنيد!

يا لها رقةً تكادُ يرفُّ الوردُ منها فى الصخرة الجملود

أى شئ؟ تراك هل أنت "فينيسٌ" تهادت بين الورى من جديد

لتعيد الشباب والفرح المعسول للعالم التعيس السميد!

أم ملاك الفردوس جاء إلى الأرض ليحيى روح السلام العهيد!

أنتِ... ما أنتِ؟ رسمٌ جميلٌ عبقرى من فن هذا الوجود

فيك ما فيه من غموضٍ وعمقٍ وجمال مُقدس معبود

أنتِ. ما أنتِ فجرٌ من السحر تجلّى لقلبى المعمود

فأراه الحياة فى مونق الحسن وجلى له خفايا الخلود

أنت روح الربيع، تختال فى الدنيا فتهتزُّ رائعاتُ الورود

وتهبُّ الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجودُ بالتغريد

كلمّا أبْصرت عيناى تمشين بخطوٍ موقّع كالنشيد

خفق القلب للحياة، ورف الزهرُ فى حقل عمرى المجرود

وانتشتْ روحى الكئيبةَ بالحبّ وغنت كالبلبل الغريد

أنتِ تحيين فى فؤادى ما قد مات فى أمسى السعيد الفقيد

وتشيدين فى خرائب روحى ما تلاشى فى عهدى المجدود

من طموح إلى الجمال إلى الفنّ، إلى ذلك الفضاء البعيد

وتبثين رَقة الشوق، والأحلامِ والشدوِ، والهوى، فى نشيدى

بعد أن عانقت كآبة أيَّامى فؤادى، وألجمتْ تغريدى

أنت أنشودة الأناشيد غنّاك *إلاهُ الغناء، ربُّ القصيد*

فيك شب الشباب، وشحهُ السحرُ وشدوُ الهوى، وعِطرُ الورود

وتراءى الجمالُ، يرقص رقصاً قدسيا، على أغانى الوجود

وتهادت فى أفق روحك أوزانُ   الأغانى ، ورقةُ التغريد
فتمايلتِ فى الوجود ، كلحنٍ   عبقريّ الخيالِ حلوِ النشيد:
خطوات ، سكرانةٌ بالأناشيد،   وصوتٌ، كرجْع ناىٍ بعيد
وقوامٌ، يكاد ينطق بالألحان   فى كل وقفةٍ وقعود
كلُّ شئٍ موقعٌ فيكِ، حتّى   لفْتَةُ الجيد، واهتزازُ النُّهود
أنتِ..، أنت الحياة فى قدسها السامى، وفى سحرها الشجى الفريد
أنتِ.. أنت الحياة، فى رقةِ الفجر فى رونق الربيع الوليد
أنتِ.. أنت الحياة، كل أوانٍ   فى رُواءٍ من الشباب، جديد
أنتِ...، أنت الحياةُ فيك وفى عينيك آيات سحرها الممدود
أنت دنيا من الأناشيد والأحلام   والسحْر والخيال المديد
أنت فوق الخيال، والشعر، والفنّ   وفوق النُّهىَ وفوق الحدود
أنت قدسى، ومعبدى، وصباحى   وربيعى، ونشوتى، وخلودى

* * *

يا ابنة النور، إننى أنا وحدى   من رأى فيك روعة المعبود
فدعينى أعيش فى ظلّك العذب   وفى قرب حُسنك المشهود
عيشةً للجمال، والفن، والإلهام   والطُّهْرِ، والسنى، والسجود
عيشة الناسك البتُول يُنَاجى الرّب   فى نشوة الذُّهول الشديد
وامنحينى السلام والفرحَ الرو   حى ياضوء فجرى المنشود
وارحمينى، فقد تهدّمتُ فى كو   نٍ من اليأس والظلام مَشيد
أنقذينى من الأسى، فلقد أمسيت لا أستطيع حملَ وجودى
فى شعاب الزمان والموت أمشى   تحت عبْءِ الحياة جَمٌّ القيود
وأماشى الورَى ونفسى كالقبر، وقلبى كالعالم المهدود:
ظُلْمَةٌ، ما لها ختامٌ، وهولٌ   شائع فى سكونها الممدود
وإذا ما استخفنى عَبثَ الناس   تبسمتُ فى أسى وجُمُود

بسمةً مُرةً، كأنى أستلُّ   من الشوك ذابلات الورود

وانفخى فى مشاعرى مرح الدنيا   وشدى من عزمى المجهود
وابعثى فى دمى الحرارة، على   أتغنى مع المُنى من جديد
وأبثُّ الوجود أنغام قلب   بُلبلى، مكبل بالحديد
فالصباح الجميل ينعش بالدفء   حياة المحطم المكدود

أنقذيني ، فقد سئمت ظلامي!   انقذيني، فقد مللت ركودي؟

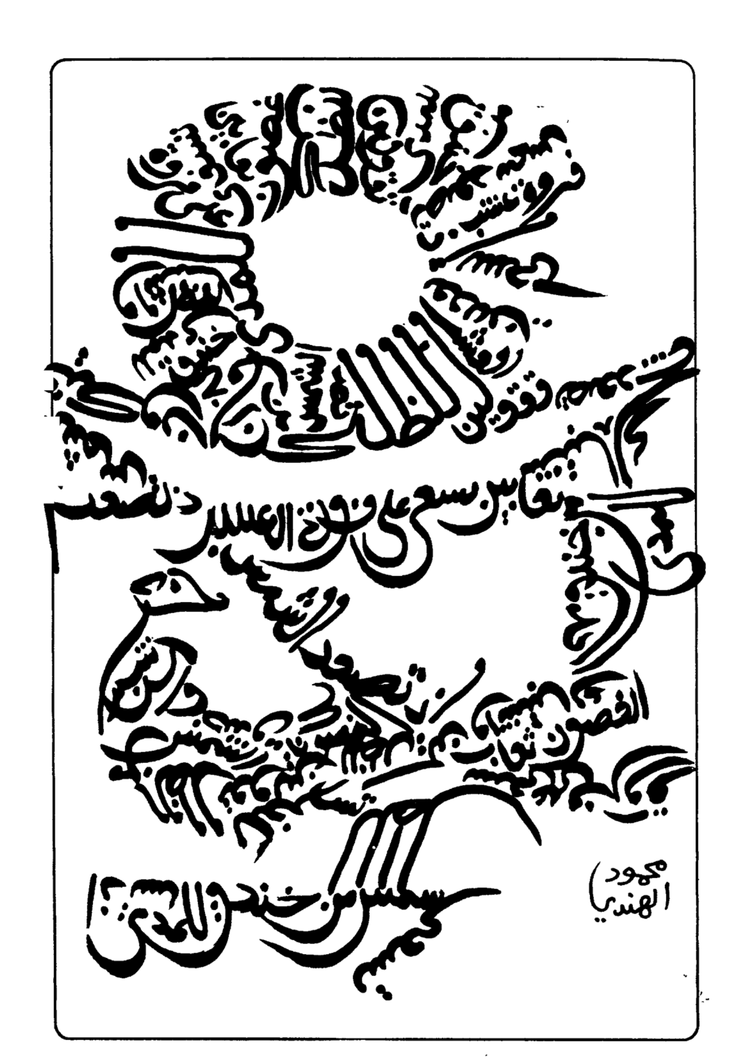
* * *

آه يازهرتي الجميلة لو تدرين   ماجَدَّ فؤادي في الوحيد
في فؤداي الغريب تُخلقُ أكوانٌ   من السحر ذات حسن فريد
وشموس وضاءةٌ ونجومٌ   تنثر النورَ في فضاءٍ مديد
وربيعٌ كأنه حُلمُ الشاعرِ   في سكرة الشباب السعيد
ورياض لا تعرف الحلك الداجي   ولا ثورة الخريف العتيد
وطيور سحرية تتناغى   بأناشيد حلوة التغريد
وقصور كأنها الشفقُ المخْضُوب   أو طلعةُ الصباح الوليد
وغيومٌ رقيقة تتهادى   كأباديد من نُثَارِ الورود
وحياة شعرية هي عندي   صورة من حياة أهل الخلود
كل هذا يشيده سحر عينيك   وإلهام حسنك المعبود
وحرام عليك أن تهدمي ما   شادهُ الحُسن في الفؤاد العميد
وحرام عليك أن تسحقي آمال نفس تصبو لعيشٍ رعيد
منك ترجو سعادةً لم تجدها   في حياة الورى وسحر الوجود
فالإلاه العظيم لا يَرجم العَبْدَ   إذا كان في جلال السجود

(١٩٣١)

أيتها الحالمة بين العواصف

أنتِ كالزهرة الجميلةِ في الغاب،
ولكنْ ما بين شوكٍ، ودود
والرياحين تحسب الحسَكَ الشرير
والدود من صنوف الورود
فافهمي الناس.. إنما الناسُ خلقٌ مفسدٌ في الوجود، غيرُ رشيد
والسعيد السعيد من عاش كالليل
غريبا في أهل هذا الوجود
ودعيهم يحيون في ظلمة الإثم


محمود
الهنديا

وعيشى فى طهرك المحمود
كالملاك البرئ، كالوردة البيضاء،
كالموج، فى الخضم البعيد
كأغانى الطيور، كالشفق الساحر
كالكوكب البعيد السعيد
كثلوج الجبال، يغمرها النور
وتسمو على غبار الصعيد
أنت تحت السماء روحُ جميل
صاغه اللهُ من عبير الورود
وبنو الأرض كالقرود، وما أضيع عطر الورد بين القرود!
أنتِ من ريشة الإلاه، فلا تُلقى بفن السما لجهل العبيد
أنتِ لم تخلقى ليقربك الناسُ ولكن لتُعْبدى من بعيد..
(١٩٣٣)

للتاريخ

البؤس لابن الشعب يأكل قلبه   والمجد والإثراءُ للأغراب
والشعب معصوبُ الجفون، مقسم   كالشاة، بين الذئب والقصاب
والحقُّ مقطوع اللسان مكبّل   والظلم يمرَح مُذْهَب الجلباب
إن فى ثغرنا رحيقاً سماوياً   وفى قلبنا ربيعاً مفوّفْ
* * *
أيها الدهر ! أيها الزمن الجارى   إلى غير وجهةٍ وقرار!
أيها الكون! أيها الفلك الدوار   بالفجر، والدجى، والنهار!
* * *
أيها الموت! أيها القدر الأعمى!   قِفوا حيث أنتُمُ! أو فسيرُوا
ودعونا هنا: تُغنى لنا الأحلامُ   والحبُّ، والوجود، الكبيرُ
* * *

وإذا ما أبيْتُمُ، فاحملونا ولهيب الغرام فى شفتينا
وزهور الحياة، تعبق بالعطر وبالسحر، والصبا فى يدينا
(١٩٣٣)

إرادة الحياة

إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلى ولا بد للقيد أن ينكسرْ
ومن لم يعانقه شوقُ الحياة تبخرْ فى جوْها، واندثر
فويل لمن لم تشقه الحياة من صفعة العدم المنتصر
كذلك قالت لىَ الكائنات وحدثنى روحها المستتر
* * *

ودمدمت الريحُ بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجر:
"إذا ما طمحت إلى غايةٍ ركبت المُنى ، ونسيتُ الحذرْ"
"ولم أتجنّب وعورَ الشّعاب ولا كُبةَ اللّهَب المستعر"
"ومن لا يحُّب صعود الجبال يعش أبَدَ الدهر بين الحُفَر"
ضجت بقلبى دماء الشباب وضجت بصدرى رياح أُخر..
أطرقت ، أصغى لقصف الرعود، وعزف الرياح، ووقع المطر
* * *

"قالت لى الأرض - لما سألت: "أيا أمُّ هل تكرهين البشر؟":
"أُباركُ فى الناس أهلَ الطموح ومن يستلذُ ركوبَ الخطرْ"
"وألعن من لا يماشى الزمان، ويقنع بالعيش عيش الحجر"
"هو الكون حىّ، يحبُّ الحياة ويحتقر المَيْتَ، مهما كبُر"
"فلا الأفق يحضن ميت الطيور، ولا النحلُ يلثم ميت الزهر"
ولولا أمومة قلبى الرؤوم لما ضمّت المْيتَ تلك الحُفَر"
"فويل لمن لم تشقُه الحياة، من لعنة العدم المنتصر!"
* * *

"معانقة - وهى تحت الضباب، وتحت الثلوج، وتحت المدر"
"لطيف الحياة الذى لا يمل، وقلب الربيع الشذى الخضر"
"وحالمة بأغانى الطيور، وعطر الزهور، وطعم الثمر"

* * *

"ويمشى الزمان، فتنمو صروف ، وتذوى صروف، وتحيا أخر"
"وتصبح أحلامها يقظة، موشحة بغموض السحر"
"تسائل: أين ضباب الصباح؟ وسحر المساء؟ وضوء القمر؟"
"وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟ ونحل يغنى؟ وغيم يمر؟"
"وأين الأشعة والكائنات؟ وأين الحياة التى أنتظر؟"
"ظمئت إلى النور، فوق الغصون! ظمئت إلى الظلّ تحت الشجر!"
"ظمئت إلى النبع، بين المروج، يغنى، ويرقص فوق الزهر!"
"ظمئت إلى نغمات الطيور، وهمس النسيم، ولحن المطر،"
"ظمئت إلى الكون! أين الوجود وأنى أرى العالم المنتظر؟"
"هو الكون، خلف سبات الجمود، وفى أفق اليقظات الكبر"

* * *

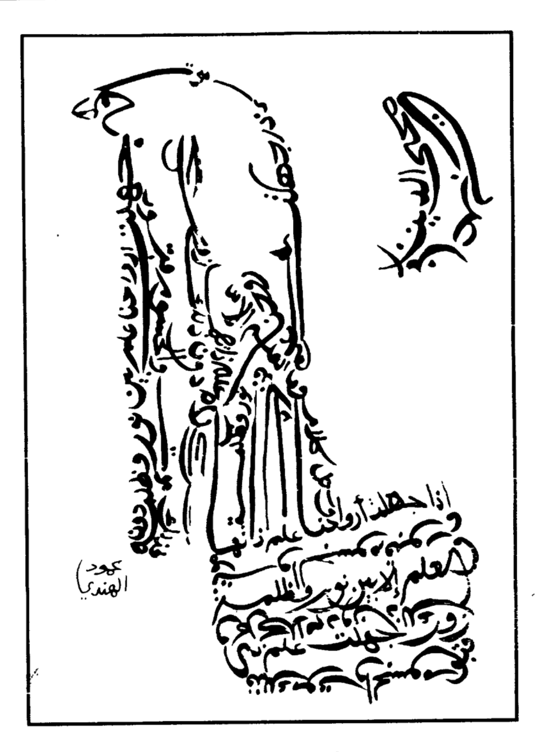
"وما هو إلا كخفق الجناح حتى نما شوقها وانتصر"
"فصدعت الأرض من فوقها وأبصرت الكون عذب الصور"
"وجاء الربيع بأنغامه، وأحلامه، وصباه العطر"
"وقبلها قبلا فى الشفاه، تعيد الشباب الذى قد غبر"
"وقال لها: قد منحت الحياة، وخلدت فى نسلك المدخر"
"وباركك النور، فاستقبلى شباب الحياة، وخصب العمر"
"ومن تعبد النور أحلامه، يباركه النور أنى ظهر"
"إليك الفضاء، إليك الضياء ، إليك الثرى الحالم، المزدهر!"
"إليك الجمال الذى لا يبيد! إليك الوجود الرحيب، النضر!"
"فميدى -كما شئت - فوق الحقول، بحلو الثمار وغض الزهر"
"وناجى النسيم، وناجى الغيوم ، وناجى النجوم، وناجى القمر"
"وناجى الحياة وأشواقها، وفتنة هذا الوجود الأغر"

* * *

"وشف الدجى عن جمال عميق، يشب الخيال، ويذكى الفكر"
"ومد على الكون سحر غريب، يصرفه ساحر مقتدر"



وفى ليلة من ليالى الخريف مثقلة بالأسى والضجر
سكرت بها من ضياء النجوم وغنيتُ للحزن حتى سكر
سألت الدجى: هل تُعيد الحياة لما أذبلته ربيع العمر ؟
فلم تتكلم شفاه الظلام ولم تترنم عذارى السحر
وقال لى الغاب فى رقة محببة مثل خفق الوتر:
"يجيء الشتاء، شتاء الضباب، شتاء الثلوج، شتاء المطر"
"فينطفئ السحر، سحر الغصون، وسحر الزهور، وسحر الثمر"
"وسحر السماء الشجى، الوديع، وسحر المروج الشهى ، العطر"
"وتهوى الغصون، وأوراقها، وأزهار عهد حبيب نضر"
"وتلهو بها الريح فى كل وادٍ، ويدفقها السيل، أنى عبر"
ويفنى الجميع كحلم بديع، تألق فى مهجة واندثر"
"وتبقى البذور التى حملت ذخيرة عمر جميل، غبر"
"وذكرى فصول، ورؤيا حياة، وأشباح دنيا، تلاشت زمر"



"وضاءت شموع النجوم الوضاء، وضاع البخور، بخور الزهر"
"ورفرف روح، غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر"
"ورن نشيد الحياة المقدس فى هيكل حالم ، قد سحر"
"وأعلن فى الكون: أن الطموح لهيب الحياة، وروح الظفر"
"إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر!"
(١٩٣٣)

الحياة الثقافية



كلمة فى السينما، كلمة فى المسرح

نورا أمين

(١) يونسكو ليس عبثياً..!

حينما عرضت أولى مسرحيات يونسكو "الدرس" لم يصمد من المتفرجين حتى نهاية العرض سوى أصدقاء المؤلف والمخرج من النقاد ورجال المسرح، وبعض الأطفال!

ويثبت الإقبال على مسرحيات يونسكو فيما بعد أنه لم يكن مؤلفاً فاشلاً، وإنما صدم الجمهور العادى صدمة لم تخف وطأتها إلا بعد زمن طويل. وفى الحقيقة أن الإبداع الدرامى يتجسد فى محورين:

"**المحور الأول:** يبرر الحياة تبريراً مطمئنا، **والمحور الثانى:** يتساءل ويعيد النظر فى الوجود. (١) وبالطبع يتجه المتفرج نحو المسرح الذى يقع فى المحور الأول، أى ذلك الذى يقدم له صورة مسالمة عن الحياة اليومية، أو يستخدم أسلوباً واقعيا ليلخص حالة الوجود الخالى من المشكلات. أما أعمال يونسكو فتنتمى إلى المحور الثانى من الإبداع الدرامى ، ذلك المحور الذى لايمكن الحكم عليه من موقع الجمهور فى الحياة العادية بما أنه (ذلك المحور) يطرح نسقاً مختلفا تماماً عن الواقع كما يراه الناس. من هنا نرى أن إطلاق مسمى

"العبث" على مسرح يونسكو، أو "اللامعقول"، لايعنى بالضرورة أن هذا المسمى يشير إلى صفة مسرحه، بل غالباً ما يعبر عن رؤية الجمهور أو النقاد (الذين أطلقوا هذا المسمى) لمسرح يونسكو. وبالتالى فإن وصف مواقف مسرحيات يونسكو بأنها "عبثية" لا يشير إلى نوعية الواقع المطروح من خلال هذه المواقف، بل يشير إلى الرؤية التى نخلعها نحن عليها من موقعنا تجاهها. "إن سوء تفاهم ضخما قد نشأ حول هؤلاء الكتاب فى شكل صورة مسبقة عما يبيعونه. وقد كانت تلك الصورة هى "مسرح العبث"، كما أطلق عليه بعض نقاد **"الديمقراطية الشعبية"** وقد اندهشوا من هؤلاء الكتاب المعارضين للعقلانية الرسمية وتمتلىء أعمال هؤلاء الكتاب بثورية لانستطيع عادة أن ندركها. **والحق أن كل تجديد إبداعى يكون بالضرورة ثورياً،فهو يعيد النظر فى النسق الثقافى وفى معايير المجتمع ومؤسساته"(٢).**

نستطيع مما سبق أن نفسر موقف الجمهور الأولى تجاه يونسكو، ذلك الجمهور الذى يبدو أنه احتاج لوقت طويل حتى يعدل توقعاته من المسرح. أما لماذا استمتع الأطفال أكثر من الكبار بمسرحيات يونسكو ولم تنلهم الصدمة الأولى التى حدثت لغيرهم من الجمهور. فذلك يرجع إلى أن الأطفال لايحملون أفكارا مسبقة تغذى توقعاتهم تجاه العرض الذى يشاهدونه، وتتحكم فى لرؤيتهم أو فى تصنيفهم له. وقد استطاع يونسكو أن يطرح أسلوباً جديداً فى الكتابة الدرامية من خلال التعامل مع اللغة بسياسة "ترفية الكلمة"، فالكلمة عنده تفقد معناها المجازى الذى نستخدمه فى الحياة اليومية والذى بلورناه وفقا لاتفاق جماعى (ولعل الانتقال من المعنى الحرفى للكلمة إلى معناها المتفق عليه يجسد تطور المجتمع فى تصويره لنفسه من خلال اللغة، وفى علاقات أفراد المجتمع الاتصالية). ويمكننا أن نطلق أيضاً على لغة يونسكو الدرامية أنها لغة طفولية، لتترادف بذلك اللغة الطفولية مع اللغة الحرفية، وقد يبدو ذلك للجمهور من الكبار على أنه أسلوب ساذج لايرقى إلى مستوى الكتابة المسرحية،إلا أن يونسكو كان ينشد من خلال هذا الأسلوب نقد اللغة الاجتماعية بقدر نقده للمؤسسة الاجتماعية المستندة إلى هذه اللغة التى تفرض معانيها ومعانى الحياة والوجود الإنسانى على الفرد. فى مقابل ذلك، كانت اللغة الطفولية لغة متحررة من المجتمع تماماً مثل تحرر الأطفال النسبى منه بوصفهم مهمشين فيه.

وربما يفسر البعض تمكن يونسكو من هذه اللغة بأنه رومانى الأصل وفرنسى الجنسية أى أن انتماءه إلى لغتين قد مكنه من التعامل مع كل من النسقين اللغويين كما لوكان غريباً عنهما ، أو من خارجهما ، إلا أن التفسير الأرجح، فى رأيى، يكمن في رؤية يونسكو للعالم من وجهة نظر طفولية تنفى المجتمع بجموده وتؤكد الطبيعة الإنسانية، ولاتعنى وجهة النظر الطفولية أنها رؤية ساذجة، بل تعنى أنها رؤية موازية للرؤية الاجتماعية المعروضة، رؤية لاتتأثر بنسيج العلاقات الاجتماعية، بل تنظر إليها من فضاء آخر له معاييره ومعانيه الخاصة وإبداعه الخاص. لقد انسلخ يونسكو عن وجوده الاجتماعى وتعامل مع الكتابة المسرحية من خلال الطفل بداخله، فأخذ يكتب ليفهم الفلسفة والناس والمجتمع بدلاً من أن يستخدمهم ليفرض وجهة نظره على الجمهور، لذلك استطاع يونسكو أن يحرر شخوصه المسرحية ويتركها تنتمى للغاتها الخاصة لتطرح نفسها كما هى بمجرد وجودها ببساطة على خشبة المسرح، دون التقيد برسالة أخلاقية ما أو بأيديولوجيا سياسية.(٣)

وكما يخلق الطفل أحياناً كلمات من صنعه لاتوجد فى القاموس اللغوى المتداول فى المجتمع، أخذ يونسكو يخلق علوماً ومعطيات جديدة من اللغة اليومية فى مسرحية "الدرس"،كما أخذ يخلق مواقف وأحداثاً لاتنتمى للمنطق العادى، كما لا تنتمى إلى اللامنطق، فقد كانت تعكس منطقاً ونسقاً من العلاقات بين الناس والأشياء لا يعرفه إلايونسكو وأصدقاؤه من الأطفال. ولعل هذا المنطق الخاص وهذه اللغة الخاصة، هما مايمثله يونسكو فى تاريخ المسرح، كما لوكان الطفل المؤلف الذى "يعبث" باللغة فى المسرح وسط الكتاب الآخرين "الكبار".

(٢) "السينما العربية"

مجموعة دراسات باللغة الفرنسية من إعداد: مونى براج وآخرون
ترجمة: مى التلمسانى

أخيراً، وبعد طول انتظار، ظهر أول كتاب يتناول موضوع السينما العربية ويحمل عنوانها. إنه كتاب "السينما العربية" الذى أصدرته الهيئة المصرية العامة للكتاب فى فبراير من هذا العام فى سلسلة الألف كتاب الثانى. والكتاب يضم مجموعة دراسات عن السينما

العربية بشكل عام أو عنها فى بلاد عربية بعينها، كتبت باللغة الفرنسية ونشرت بعنوان JES CIMEMASA CEBES فى إطار المجلة الفصلية سينما كسرت CIMEMA CTIOV التى تصدر فى باريس والمتخصصة فى دراسة الموضوعات السينمائية والتليفزيونية فى كافة أنحاء العالم. وذلك قبل أن تقوم المترجمة والناقدة السينمائية مى التلمسانى بترجمته إلى العربية مضيفة دراسة لإبراهيم العريس كتبت بالعربية ولم يكن قد قدر لها النشر فى الطبعة الفرنسية.

يضم الكتاب ثمانى عشرة دراسة تتناول السينما العربية من المحيط إلى الخليج، إلى جانب ملحق - قاموس المخرجين العرب وقائمة بأسماء أهم مخرجى السينما العربية. وللحق فإن تلك الدراسات تنتقل من التركيز على أفلام سينمائية بعينها وبوصفها تجارب فريدة، إلى تحليل ونقد العلاقة بين السينما والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى البلاد العربية. ففى دراسة "الفيلم السياسى فى السينما العربية" بقلم / جمال بوكلة، الناقد الجزائرى، يبدو الفيلم الروائى السياسى إما ترويجاً" لسياسة الدولة وإما نقداً "لها وطرحا" لرؤية سياسية مغايرة. فى الحالة الأولى نجد أنه لايمكن اعتبار هذا الفيلم سياسياً" بالمعنى الذى يطرحه جمال بوكلة، فهو ينتهى إلى أن يصبح فيلما تجارياً، ربما أيضاً يتخذ من هدف الترويج السياسى ذريعة لفيلم تسلية عادى ينزع إلى اضفاء بعض الهيبة على نفسه. وفى الحالة الثانية، نجد الفيلم قدحقق غايته الأولية بخزق النسق السياسى المعترف به فى المجتمع وطمح نحو غاية أسمى فى طرح حلول أو رؤى سياسية بديلة. ويبدو أنه فى تلك الحالة تتراوح درجة "السياسية" تراوحاً يبدأ من الفيلم الموسيقى وصولاً إلى الفيلم ذى المحور السياسى ، أى من التلميح البسيط وإلى الهدف المعلن، كما تتراوح نسبة النجاح والفشل فى مزج السياسة بالرواية داخل نسق واحد. إلا أن هذا النوع من الأفلام السينمائية إذا كان بالجرأة المطلوبة، عادة ما يلاقى صراعاً" ما مع الرقابة على المصنفات الفنية تنتهى إما بالتنازل من قبل الرقابة أو من قبل صناع الفيلم، وإما بالوصول إلى منطقة وسط بالاكتفاء بحذف المشاهد واللقطات الحادة، وأحياناً ما يصل الأمر إلى منع عرض الفيلم كاملاً إما منعا "صريحاً أو ضمنياً"،مثلما يشير الناقد رفيق الصبان فى دراسته "التابو فى السينما المصرية" التى تتناول بالتحديد السينما المصرية (والتى كرس لها الكتاب حوالى خمس دراسات

قائمة بذاتها بخلاف دراسات أخرى تتناولها جزئياً) وتطرقها إلى التابو السياسى، والدينى، والجنسى، يشير إلى منع بعض الأفلام السياسية الجريئة من العرض التليفزيونى، بل السينمائى أيضاً، خاصة فى ظل النظام العسكرى لما بعد الثورة مع الأخذ فى الاعتبار تغير جدول الممنوعات الرقابية بعد أن كان أكثر تعسفاً فيما قبل، كما يشير إلى حظر الأفلام السياسية من الوجود أصلاً مثلما كان يحدث أيام الحكم الملكى باستثناء فيلم "لاشين" الذى منع من العرض بعد إنتاجه.ولعل رفيق الصبان يتجه أيضاً إلى رصد النقد السينمائى لتابو الدين فى أفلام مثل "غرباء" إخراج سعد عرفة الذى تعرض بشكل مباشر لوهم الدين ووجود الله، ومثل "للحب قصة أخيرة" إخراج رأفت الميهى الذى تعرض لنفس الموضوع بطريقة غير مباشرة من خلال عرض مزار دينى فارغ من الشيخ المفترض وجوده به والذى يتضح أنه ليس إلا وهماً كبيراً.. إلا أنه يركز بشدة على الأفلام التى تجرأت على تابو الجنس حيث يؤكد أن هذا التابو لايحظر فحسب عرض مشاهد جنسية أو لقطات حتى إن كانت فى صميم نسيج العمل الفنى، بل يحظر أيضاً مجرد التطرق - دون التمحور - إلى موضوع العلاقات الجنسية المحرمة دينياً مثل العشق المثالى الذى عرض للمرة الأولى بوضوح فى "حمام الملاطيلى" إخراج صلاح أبو سيف، قبل أن يحتل مساحة شفافة فى آخر أفلام يوسف شاهين، ومثل عشق الأخ أخته والعكس (فى فيلم "الأقدار الدامية" لخيرى بشارة، وعشق الأخ زوجة أخيه، بل وعشق الأب والابن نفس المرأة، خاصة إذا كانت تلك العلاقات تتغذى على اللقاء الجنسى، ففى هذه الحالة لا يتحول الجنس إلى مجرد محظور رقابى أو محظور من السينما على نفسها سواء بوعى أو بدون وعى، بل يتحول إلى ثغرة تثير نفور المتفرج المصرى أو العربى ومن ثم رفضه بل ومقاطعته لتلك الأفلام التى تعرى ذاته الإنسانية أمامه والتى لاتلبث أيضاً أن تتلقى حكمه الأخلاقى عليها كما لو كانت حراماً أو عيباً "سينمائياً". وهكذا يصل الأمر إلى إصرار المخرجين على عدم وصول الخيانة الزوجية فى أفلامهم إلى مستوى اللقاء الجنسى حيث يعنى هذا رفض المتفرج مباشرة للأبطال بل وللفيلم ككل حتى إن كانت لهذه الخيانة مبرراتها المقبولة. وكذلك الحرص على الاحتفاظ بعلاقات الحب داخل الرواية بوصفها علاقات أفلاطونية عفيفة لا دور للجنس فيها حتى إن كانت علاقات غير محرمة دينياً.

وفى سياق الأفلام المنتشرة والتى

لاتشكل "خطراً "على الجمهور يناقش عباس فاضل إبراهيم فى دراسته" ميلودراما مصرية تحت المجهر" وتناقش مونى براح فى "زينات وبهارات الميلودراما المصرية" طبيعة الميلودراما فى السينما وأشكالها، فالأول يشير إلى أنها ذات طبيعة ماسوشية تميل إلى الشخصيات الضعيفة لذا تنزع إلى الاعتماد على المرأة بوصفها شخصية رئيسية فى الفيلم الذى غالباً مايكون موضوعه الحب المستحيل (مثل "نهر الحب" و"بين الأطلال") والذى غالباً أيضاً مايقوم على رواية أو قصة ناجحة من الأدب العربى أو العالمى، مثل أعمال يوسف السباعى أو تولستوى مركزاً على المأساة أو الكارثة فيها. أما مونى براح فتؤكد فى دراستها أن الميلودراما تهزأ بالواقع حتى لو كانت ميلودراما اجتماعية، والواقع الوحيد الذى تعترف به هو الواقع النفسى.

أما إبراهيم العريس فيناقش أحدث ما وصلت إليه السينما المصرية حتى اكتمال هذا الكتاب فى دراسته "السينما المصرية الجديدة: أبناء صلاح أبو سيف والكوكا كولا". متناولاً تطور تيار الواقعية فى السينما من رائدها إلى أفلام السبعينيات التى حاولت أن تخلق جيلاً سينمائياً جديداً امتد إلى الثمانينيات، وذلك، بنقد ورصد الواقع الاجتماعى الجديدة وتأثير الانفتاح الاقتصادى على طبقات المجتمع المصرى. وتتخلى تلك الأفلام عن صورة البطل التقليدى وتنتقل إلى الشارع المصرى مباشرة مع التركيز على أهمية الصورة فى مواجهة الحوار إلى جانب المونتاج السريع واللغة السينمائية المتطورة فى مجملها.

هناك إلى جانب ما سبق - دراسات أخرى عن السينما الجزائرية والمغربية واللبنانية والسورية،كما نجد دراسات تقوم بمسح تاريخى شامل للسينما فى البلاد العربية (مثل "السينما العربية، تاريخ واختلافات" بقلم/ كلود - ميشال كلونى)، ودراسات أخرى تهتم برصد التوافق بين تطور الواقع السياسى واختلاف الموضوعات السياسية فى السينما (مثل دراسة مونى براح" "حريات السينما المصرية فى الميزان" التى تتناول تخلص بعض الأفلام العربية الحديثة من أسر فكرة القومية العربية التى تحولت إلى مجرد شعار قبل أن تصبح مجرد فكرة قاصرة).

أتمنى أن نجد فى الأسواق قريباً "كتاباً" آخر عن السينما العربية، لكن هذه المرة بقلم عرب من النقاد والسينمائيين يناقشون ويحللون السينما التى ينتجونها، مما لاينقص من قدر أهمية الكتب السينمائية


- يونسكو

المترجمة الجيدة حتى نلتقى برؤية الآخر عن فننا التى ربما تضىء لنا جوانب لانلحظها إن لم تعكس لنا - أيضاً - جانباً من فن الآخر يسقطه على فننا من خلال نقده أو يظهر من خلال التباين فى الإنتاج السينمائى كإفراز اجتماعى وتاريخى متكامل.

الهوامش

(١) دفينيو ولاجوت،"المسرح المعاصر :ثقافة.. وثقافة مضادة "، ترجمة/ نورا أمين.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) يذهب البعض إلى القول بأن يونسكو لم يرفض التقييد فحسب بأيديولوجيا سياسية كما فى بدايته، بل كان ينتمى لتيار "نفى الأيديولوجيا" وعلى الأخص نفى الايديولوچيا الماركسية، لذلك فقد انتهج سياسته اللغوية تلك لأنها تنقد الفكر والأيديولوچيا ولاتعترف إلا بكل ما هو خاضع لإدراك الحواس،مثلما تتحكم هذه الحواس فى لغة الأطفال بوصفها إطارها المرجعى فى المعنى. ولعل تركيزنا هنا على المرحلة الأولى من كتابات يونسكو المسرحية، أى قبل مرحلة تأثر تاريخ المسرح بالبريختية بوصفها بديلاً للعقيدة السياسية وحتى نهاية الستالينية، يؤكد التفسير لأسلوب يونسكو، كما يؤكده فيما بعد اتجاهه إلى التعبير عن نفسه وإسقاطها على العرض من خلال رسالة أخلاقية منه هى بمثابة أيديولوچيا فى حد ذاتها وإنما رفضه للأيديولوجيا الرائجة فى فترته فحسب، من خلال اتجاه يعتبر فى حد ذاته أيديولوچيا!

عرائس إبسن في بيت الطاعة

محمد حسان

أوسلو الجميلة، متعددة الألوان، هادئة،بحرية المزاج،سكانها مزارعون قدماء، بين البيوت ذات الألف عام والمصانع الحديثة لا فرق كبير يلحظه الرائى.

وأوسلو فى شهر أغسطس ازدحمت قليلاً لوجود اللجنة التحضيرية لمؤتمر "تحرير الكاتب والكتابة بها"، الذى سيعقد فى مدينة "ستافنجر" وسيحضره "سلمان رشدى" و "تسليما نسرين" و"منصور محمد أحمد راجح" اليمنى وقد وجه المنظمون الدعوة لـ ٧٠٠ كاتب وكاتبة فى أنحاء العالم.

وعلى مقربة من مقر اتحاد الكتاب النرويجى بأوسلو نجد متحفاً يضم أعمال "مونك" الرسام - المصور الذى اشتهرت لوحته "الصرخة" التى تعد احتجاجاً على اغتراب الإنسان المعاصر فى بلد يتجه للرأسمالية (١٨٩٠).

وبين اتحاد الكتاب ومونك فى وسط العاصمة نجد تمثالاً ضخماً "لهنريك إبسن" أحد أقطاب الدراما، وخلفه المسرح القومى النرويجى الذى يدير فعاليات مهرجان إبسن المسرحى الرابع.

وما يميز مهرجان أغسطس هذا العام هو الرؤية الجديدة المتحررة لمسرح إبسن فنجد عرضين لـ"بيت الدمية" أحدهما إيطالى والآخر باكستانى، والمميز فى هذا العرض أنه قدم باللغة

المحلية "الأوردية" وبملابس وديكور وشخصيات باكستانية مندمجة مع الواقع الباكستاني تحت اسم "نورا في بيت الطاعة" وقد حاز العرض إعجاب الجمهور النرويجي والعدد الضخم من الجالية الباكستانية التي تسكن قلب العاصمة في حي فقير. وإلى جانب ذلك قدمت فرقة برلين المسرحية "هيدا جابلر" باللغة الألمانية وذات العمل قدمته فرقة المسرح القومي النرويجي ولكن بطريقة أكثر ابتكاراً تكون العرض من فصلين مدتهما معاً حوالي ساعة.

الديكور واحد وثابت في أقصى اليمين أمام خشبة المسرح تمثال نصفي لإبسن وخلفه ديكور يمثل حجرة استقبال بيت هيدا جابلر "٢ فوتيه + نخلة قصيرة وخلفها صورة تمثل الأب الجنرال".

قدم الممثلون العرض مرتدين ملابس سوداء وخماراً للوجه أسود ويحمل كل منهم عروسة تمثل الشخصية ويقومون بتحريك الشخصية اللعبة مع تعليق موسيقى محلق وأداء صوتي من الممثلين، أثناء نقاش بين هيدا جابلر وعشيقها ألقى الضوء على تمثال ابسن الذي بدأ في تحريك فمه والاعترض على مايحدث قائلاً: "أنا لم أكتب مايحدث"، ويؤيده الأب الجنرال.

ومن أجمل لحظات العرض الممتع حلم البطلة الذي تجسده الخلفية ويتم تنفيذه عبر خيال ظل يمثل حصاناً وفراشة ورقصة جميلة بينهما.

وكانت البساطة سمة تنفيذ هذا العرض الذي امتاز بوجود واختفاء الإنسان في ذات الوقت،حساسية صوت الممثلين أضفت دفئاً والعرائس قدمت الكوميديا البسيطة الراقية وحتى مشهد انتحار "هيدا جابلر" في النهاية لم يقف عائق واحد أمام التجاوب والتفاعل مع العرض الذي قدم باللغة النرويجية.

وإلى جانب ذلك قدمت عروض "عندما يصحو الموتى" المسرح القومي النرويجي، ليالي إبسن الموسيقية "أشعار+ موسيقى من إدوارد جرج"،ملتقى المسرح "ڤيينا" وغيرها الكثير.

مسرح

الرقص على الذات

رانيـة خلاف

تميـز مـهرجـان القـاهرة الدولى للمسـرح التـجريبى هذا العام بوجود مايسمى بالمسـرح الراقص، من خلال رؤية لبـعض عـروض المـهرجـان التى لاقت إقـبـالاً وجـدلاً بين المـشـاهدين، أحاول رصد بعض الخصائص المشتركة بين بعض العـروض (اللون الحـزيـن - روسـيـا،حـفـريات تدعى اجـاثـا - مصر،معمـار الليل - اليابان ٤ الآلية - سـوريا) وذلك من خـلال رصـد عـدة محاور:

- التعبير الجسدى الراقص
- الاقتراب من الارتجال المسرحى
- موت النص المسرحى
- عـلاقـة المـمـثل بالجـمـهـور / التواصل
- مستوى التجريب المسرحى

تشـتـرك هذه العروض كما ذكرت فى سـمـة رئيـسـيـة وهى الاعـتـمـاد عـلى التـعـبـيـر الجـسدى الراقص كـوسـيـلة لتـوصيل الافكار والمـعـانى والعـلامات الجديدة التى تنعكس من حركة الجسد إلى المـتـفـرج، مع إهمـال أو اخـتـفـاء الاهـتـمـام بالنص المـسرحى فى مـقابل إحياء الحـركة..حركة الجسد بكل مايملك من طاقـة وقـوة وإمكانات للتـعـبـيـر عن الداخل الإنسـانى بكل مـا فـيـه من ألم ودهاء وطفولة ومرح...

ويأتى التـعـبـيـر المـسرحى الراقص فى مـحاولة لـخلق لغة مسرحيـة أرحب

يشترك فيها عدد أكبر من البشر، ولتجديد اللغة الفنية من ناحية أخرى. فى "اللون الحزين" التى قدمتها فرقة اوكتاهيدرون، يأخذ التعبير الجسدى شكلاً أقرب إلى فن الباليه الحديث ظهر فيه براعة الأداء وطواعية الجسد وتفوق التدريب بحيث تظهر لنا الراقصات اللائى يمثلن الألوان المختلفة التى يسعى المصور لاستخدامها فى لوحته كأنها ألوان حقيقية من فرط حساسية الجسد الإنسانى وطواعيته للحركة المؤداة..

والتجريب فى هذا العمل ينبع من تمثيله الصادق للمسرح الراقص - كطريقة جديدة فى الأداء المسرحى - فهو يعتمد على فكرة بسيطة وهى عزوف المصور عن أدواته الفنية ومحاولاته للتغلب على إحباطه الداخلى من خلال خلق عمل يرضى عنه.. فقد ابتعد العمل - بالرغم من مدة العرض الطويلة نسبياً بالمقارنة ببساطة الفكرة - عن الباليه بإمكاناته الكبيرة وكلاسيكية أدائه، كما ابتعد عن تقليدية المسرح وتقريرية النص المسرحى.

وفى "حفريات اجاثا" تفوق الأداء الراقص على مثيله فى العرض الروسى، فقد تعدى الأداء الراقص دوره كمحرك للجسد،حيث ظهرت الايماءات والمعانى والعلامات من خلال الوقفة والحركة والإشارة، فالمتفرج يتلقى هذه المعانى الاجتماعية والفلسفية الفطرية التى يعود بها سريعاً إلى داخله ليسلط الضوء على الشعور الإنسانى.. ليس فقط الشعور وإنما الأفكار المخزونة فى العقل الباطن أيضاً.. فيحق أن نقول أن المتلقى لامفر له من أن ينبهر بالأداء المسرحى الرفيع المستوى والخالى فى ذات الوقت من أى حوار غير حوار الأجساد التى تتحرك وتلتصق وترقص فوق خشبة المسرح.

ويعود العرض بالمتفرج بهذه التعبيرات الجسدية الحديثة إلى جذور تلك الأداءات الارتجالية وإلى ماتفرع عنها من ألعاب تمثيلية وشعبية (المايم) باعتباره فناً يعتمد على التعبيرات الصامتة. ويعد عرض "أجاثا" تأييداً لفكرة بريختت عن المسرح الراقص بإعتباره من رواد المسرح الحديث الذين ساهموا فى تطوير فكرة التعبير الحركى حيث ظهر مصطلح التعبير الحركى (GESTUS) عام ١٩٣٢ مع ظهور الموسيقا الإيحائية، وهو لاينظر للتعبير الحركى هذه النظرة السحرية بل يهتم به كجزء من الجدل الاجتماعى المؤدى إلى دياكينيكية منهجه ورؤيته للعالم.

ويعتمد العرض على العديد من الإيحاءات التى تفسر على أوجه كثيرة وتمس مناطق كثيرة من الشعور الإنسانى .. عودة بإنسان العصر

الحديث أو فلنقل الإنسان المصرى المعاصر إلى بانوراما تاريخية.. فرعونية

- وإن كان قد تجاوز المرحلة الإسلامية - إلى مرحلة الحكم العثمانى

- الاحتلال البريطانى.. ثم حالة التشوه والضياع الفكرى التى يعيشها الفرد فى عالمنا.. فهو لازال يلبس الطربوش ويجلس على كرسيه يقرأ أنباء الصراع فى أنحاء كثيرة من العالم.. ويرى بعينيه أدياناً تنتهك وجثثاً تلقى فى الشوارع.. وهو كما هو.. يختبىء الإنسان الحر بداخله.. ينكمش ولايعبأ بأى شىء..

- وقد ساعدت الموسيقا والأغانى النوبية المصاحبة والداخلة فى نسيج العرض على إدخال المتفرج فى هذا العالم اللاشعورى الخيالى الجميل (مشهد الشاب النوبى الذى يرقص تلك الرقصات البدائية كقرد تائه) -.. عودة المتلقى مع نفسه بنفسه إلى العصر البدائى.. عارياً يرقص مثل القرود على نغمات الطبول.. ويبدو هو فى ذات الوقت فارغاً كالطبلة.. يلبس بذلته ويرقص كالقرد.. لازال.. والأمر الذى أثار جدلاً واسعاً حول هذا العرض ارتفاع مستوى التجريب فيه عن طريق ربط الحركة الراقصة بالفكرة والإيماءة ربطاً مباشراً.. ومع كثرة الرقصات وتنوعها والكم الهائل من الإيماءات أدى ذلك بالبعض إلى فقدان الخيط الرابط بين هذه الرقصات وبعضها.. إلا أن المتلقى المدقق والواعى يستطيع أن يلمح هذه البانوراما الحياتية الواسعة التى يدور حولها العرض..

.. فالحفريات هنا حفريات نفسية وإنسانية فى المقام الأول

.. الحفر فى الداخل الإنسانى من أجل اكتشاف المهجر والجديد، وهذا هو فى رأيى جوهر التجريب.. فالتجريب ماهو إلامحاولة لاكتشاف الذات والبحث فى أعماقها ومفاجآتها فى ذات الوقت بطرح العديد من الأسئلة عليها..

فى عرض "معمار الليل" الذى قدمته فرقة (o-m-2) إخراج وتأليف شيجوما كابى، نتعرف على المسرح بوصفه وسيلة لشرح الذات وإمكاناتهاالهائلة وامكانية انعتاقها من الداخل الذى يشبه تلك الأقفاص - التى وضع فيها المتفرجون فى وسط ساحة التمثيل - أى الخارج الرحب.

يعبر العرض عن إمكانية تفجير الذات وإظهار المعاناة والألم والانفصال الإنسانى والاغتراب عن المجتمع. بمدنيته الجافة الباردة والجوفاء كأنابيب الألومنيوم المفرغة المصنوعة منها تلك الأقفاص.

"معمار الليل" تؤكد على طاقة الجسد المخزونة وتجاوز الممثل المرحلة الإيمائية العادية إلى عالم أرحب من

الإيمائية الاجتماعية "SOCIAL GES-TUS" فالجسد يتفجر ليكتشف الذات وليعيد اكتشاف العالم.

ونعود بهذا العرض إلى الحالة الشعورية والفلسفية والفكرية التى أوجدتها الحرب العالمية الأولى ثم الثانية والتى أدت إلى الشعور بفقدان التواصل وعدم جدوى أشياء كثيرة كان الكلام والحوار لايستطيع التعبير عنها.. وكأننا نعود إلى هذه المرحلة من الانعزال والانفصال الإنسانى مرة أخرى.

.. فى العرض يجلس جانب من المتفرجين فوق معمار حقيقى عالٍ من أنابيب الألومنيوم. الجانب الآخر من المتفرجين يجلس فى أقفاص من الألومنيوم تتحرك على مدى العرض الذى استغرق أكثر من الساعة والنصف - حيث يجلس المتفرجون فى ساحة واحدة مع الممثلين الذين لايهدأون أبداً.. فهم فى حركة سريعة ومتواصلة يصرخون ويتألمون.. يبكون..يخرجون هذا الانفعال الإنسانى.. يندمجون مع الجمهور فى عرض إنسانى شيق.. الجسد الإنسانى هنا يعبر بحرية عن كل شىء.. عن ذاته وعن رغبته العارمة فى التواصل مع الآخرين...

وإن قلت مساحة الرقص الإيقاعى فى العرض، إلا أن الموسيقا التى كانت خليطاً ممتعاً بين الموسيقا اليابانية الكلاسيكية والغربية الحديثة واختلاطها بحركات الجسد الإنسانى والتواءاته والحركة الدائبة للممثلين وتحرك الصناديق التى يجلس فيها المشاهدون باستمرار أعطى المتفرج هذا الإحساس بالإيقاع الراقص بحيث بقى المشاهد مشدوداً مدهوشاً طوال فترة العرض.

وفى هذا العرض لايوجد أيضاً خط درامى واحد مما يؤكد ظاهرة موت النص المسرحى فى مقابل حركة الجسد..

الفكرة المحورية هى فقدان التواصل الإنسانى.. من خلال هذه الفكرة تتفرع العديد من الأفكار التى يقع عبء تفسيرها على المتلقى وحده.

وقبل بداية العرض المسرحى والمتفرج عليه أن يحدد موقعه تجاه ساحة العرض.. أما أن يعتلى المعمار ويجلس متفرجاً على مايدور فى الساحة من أسفله،وأما أن يجلس فى أحد هذه الأقفاص الحديدية داخل الساحة لكنه يبقى داخل هذه القضبان لايستطيع أن يشارك إلا بالنظر فقط ويقع تحت رحمة عوامل خارجية(الممثلين) الذين يقومون بتغيير موقعه من أن لآخر.. وهو تلخيص لدور الإنسان المعاصر فى الحياة.. فهو أما متفرج سلبى يكتفى بالسعى وراء حكامه..وأما أنه يجازف

بإختيار المشاركة.. وفى اختياره هذه مأساة أخرى لأن محاولاته لاتسفر عن أى شيء فى النهاية.

ويبدو التجريب فى هذا العرض فى تكسير كل ماهو تقليدى سواء فيما يخص النص المسرحى (الذى يقتصر على حوارات قصيرة غير مترابطة بين الممثلين)، أو من حيث التكنيك المسرحى أو الديكور البسيط، أو من حيث الإخراج المسرحى الذى يعتمد على الأداء التمثيلى المقترب من الارتجال القائم على الربط الحر بين الكلمات والإيماءات وردود الأفعال البديهية..

والارتجال بمفهومه الواسع هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الإنسانى (الجسد، المساحة..) فى سبيل التوصل إلى تعبير إبداعى ملموس عن فكرة ما، والتمثيل هنا فى هذا العرض يحتوى ارتجالاً..حيث تتسم حركة الممثل بالتلقائية.. بحيث يمكن أن نقول إن العرض يقترب من الفن الشعبى التلقائى خاصة من زاوية علاقة الممثل بالمتفرج، فالممثل والمتفرج يجتمعان فى مكان بسيط مفتوح خالٍ من أى ديكورات مسرحية سوى ذلك المعمار والأقفاص المتحركة وطاولة صغيرة فى المنتصف.. فهناك أرض واحدة يجلسان عليها على مقربة من بعضهما ولايفصلهما شيء.. فالعلاقة بينهماحميمية ولصيقة منذ اللحظة الأولى وتمتد العلاقة الحميمية أثناء العرض.

والمؤدى هنا مجموعة من الشباب يعيشون الواقع المعاصر بكل تشوهه وانفصاله.. والمهم هنا أن الفنان غير منفصل عن واقع متفرجه، بل هو مثله مواطن يعيش تحت نفس النظام الاجتماعى ولايستطيع الخروج على هذا النظام.

إنها علاقةحميمية غير منفصلة بحكم المكان ونوع المشاكل الحياتية التى يعيشها الفنان والجمهور ويطرحها العمل المسرحى.

وتأخذ علاقة المتفرج بالمؤدى هنا ٣ أشكال:

أ- التلاحم الجسدى: حيث يجلس المتفرجون فى مكان واحد مع الممثلين، وحيث يدعو الممثلون بعض المتفرجين لمشاركتهم الوليمة على المائدة المستديرة وهى عبارة عن رأس فارغ وبعض الفاكهة.

ب- التلاحم الفكرى: حيث تظهر هنا براعة العمل المسرحى فى كون مضمونه عالمياً يصلح للتجاوب والفهم فى مختلف الثقافات المعاصرة.

ج-إمكانية إتمام المتفرج فى العملية المسرحية حيث يعطى الفنان المتفرج دوراً فى الموقف الدرامى حيث يشترك معه فى حل المأزق.

وهنا تظهر براعة الممثلين والإمكانات الجسدية الفائقة..مشهد الممثلة التى لها تلك القدرة الفائقة على البكاء الحقيقى المستمر طوال فترة العرض.. الإمكانات الصوتية الهائلة.. صعودها إلى أعلى المعمار حيث يجلس الجانب الآخر من المتفرجين وبكائها الحار وسط صفوف المتفرجين ذلك الذى دفع بعضهم إلى محاولة الدخول معها فى محاورة صامتة لتهدئتها... الممثل الآخر الذى اخترق صفوف المتفرجين أيضاً ليقيم حواراً صامتاً معهم من خلال قدرته الفائقة على تدقيق النظر فى عينى متفرج تلو الآخر.. حتى ينتصر أحدهما على الآخر فى النهاية.

العرض فى النهاية هو "عرض للتواصل" فى سكون الليل حيث تبدو الأشياء أكثر وضوحاً وتخف وطأة ضوضاء المدينة.. عرض تفوق من كافة النواحى الفنية بكثرة إسقاطاته وإيماءاته. فى العرض أيضاً تأييد على وجود الجمهوركذات كلية متجانسة مشاركة وفاعلة ومحاورة.. وهذا يدخل كعنصر هام وجديد من عناصر التجريب الذى نلمحه أيضاً فى "حفريات اجاثا" إلا أن المتلقى فى اجاثا يشارك بمحاولة فهم الإسقاطات والإيحاءات ولايتعدى دوره ذلك.

فى العرض السورى "الآلية" أو "MECHANISM" الذى قدمته فرقة المعهد العالى للفنون المسرحية إخراج مانويل جيجى عن نص للكاتبة الأمريكية صوفى ترودويل وهى كاتبة تنتمى فى كتاباتها إلى المسرح التعبيرى، هذا المسرح الذى نشأ فى الفترة بين الحربين العالميتين والذى حاول أن يقترب من الإنسان أكثر عن طريق رصد انفعالاته الداخلية فى ظل المدنية الحديثة.. من هنا اعتبر مسرحاً ثورياً لتصديه للمدنية الآلية الحديثة التى أخذت توجه انفعالات وأحاسيس إنسان القرن العشرين نحو آلية نفسية وروحية شكلت داخله وحددت له ملامح مستقبلية الضيق..

والتجريب فى العرض يعتمد على استخدام تكنيكات خيال الظل - الشكل المسرحى العربى الأول واقتراب اللغة السينمائية من اللغة المسرحية عبر منتجة المشهد المسرحى والفعل المسرحى فى شكل معاصر جديد .المبهر فى هذا العرض ليس هذه اللغة المسرحية السريعة، والمنتجة السريعة للمشاهد المسرحية، فهذه على العكس قد ساهمت فى رأيى فى إضافة شكل تقليدى على العرض بحيث يمكن أن يبدو فى النهاية أننا أمام عمل سينمائى أو تليفزيونى، يظهر ذلك فى المساحة المحدودة التى دارت فيها معظم أحداث المسرحية بخلاف ماكان



يدور وراء الستار من خيالات وأحداث أخرى.. – وهذا فى رأيى أمر قد يكون خطيراً لأنه قد يدفع المشاهد للملل والاختناق.. خفف من وطأة ذلك الأداء الجميل والمبهر للفنانة الشابة غالية على التى كانت تؤدى دور المرأة التى تعيش فى مجتمع تقليدى مغلق تحاول أن تبحث عن الصدق فى علاقة عاطفية واضحة.. فترغمها آلية الحياة ونواميسها المحدودة على الحياة بشكل تقليدى والزواج من رجل ثرى لمجرد أنه ثرى..ولمجرد أنها امرأة ليس لها الحق فى الخروج على التقاليد المجتمعية البالية.

والعرض من بدايته عرض لانفعالات هذه المرأة المعذبة وإخراج لمكنونات دقيقة في النفس البشرية طالما نتجاهل وجودها.

كان التعبير الجسدى متفوقاً من خلال الإمكانات الصوتية والحركة السريعة للممثلين والاستعانة ببعض الحركات الإيقاعية الراقصة التى تعكس هذا الواقع الذى نعيشه.. هذه الآلية.. بشكل يعتمد على المفارقات الدرامية التى تصنع نوعاً من الكوميديا.. فيجلس المتلقى يرى ذاته من خلال العرض ويضحك عليها..

نلمح من وراء هذه العروض أعمالاً جماعية حقيقية فيها بروز قوة الأداء الجماعى من خلال تفاعل مجموعة من الطاقات فى سياق عملية خلق مشتركة بين الممثل والمتلقى.

أوهام المسرح وفوضى التجريب

مجدى حسنين .

«لإنقاذ المسرح فى كل أنحاء العالم، يتحتم علينا كنس كل شىء تقريباً فى المسرح».

هذا ما أعلنه «بيتربروك» أحد مرجعيات التجريب الهامة فى المسرح العالمى، وتكاد تنطبق هذه المقولة، التى تشبه الحكمة والموعظة الحسنة، على الدورة السادسة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، التى جاءت بشهادة عدد كبير من النقاد، أضعف دورات المهرجان منذ تأسيسه عام ١٩٨٨. والحصاد الفعلى لهذه الدورات الست، يضعنا - بصدق - أمام مأزق السؤال الأزلى الذى يتردد فى خجل بين الكواليس، لماذا أقمنا هذا المهرجان وما الذى استفدناه منه، وهل حان الوقت لإلغائه بعد ما فشلنا فى إدارته، وأن نكف عن هذه الاحتفالية والمهرجانية التى أصابت معظم مهرجانات وزارة الثقافة وهيئاتها، وأن نلتفت إلى مسرحنا، نبنى قاعدته التى تهاوت، ونضىء مصابيحه المطفأة منذ سنوات؟!

السؤال أصبح مهما، ويحتاج إلى شجاعة الإجابة، دون خوف الوقوع فى وهم الردة الثقافية، والمطالبة بإلغاء فعالية فنية، فى زمن تراجعت فيه الثقافة الحقيقية، لكن الوجه الآخر لهذا الوهم، تتجلى فيه حقيقة الانحدار التى

وصل إليها المسرح التقليدى فى مصر، فى زمن تعالت فيه صيحات التجريب ومابعد التجريب ووجهات النظر.

المثير فى الأمر أن وزير الثقافة فاروق حسنى أعلن فى المؤتمر الصحفى الذى عقده بصندوق التنمية الثقافية عشية الافتتاح، أن ميزانية المهرجان لاتتجاوز تكاليف إنتاج مسرحيتين فى مسرح الدولة، مما دفع الكثيرين إلى السؤال عن ميزانية مسرح الدولة، وميزانية هذا المهرجان، الذى لم يستفد أى قطاع مسرحى فى هيئات الوزارة منه، ولا حتى جمهور المسرح المصرى، بدليل زحام النخبة الثقافية القاهرية وحدها على عروض المهرجان، وتكرار وجوههم فى كل مهرجان ثقافى أو فنى، وكأنه يقام من أجلهم فقط، دون أن يصل إلى شباب المسرحيين فى القرى والأقاليم المصرية، وهم الجمهور الحقيقى الذى ينتظر الاحتكاك مع التجارب المسرحية العربية والأجنبية.

أما الإدارة الإعلامية للمهرجان التى أشرف عليها الكاتب الصحفى سمير غريب - مدير عام صندوق التنمية الثقافية. فقد فشلت فى القيام بمهمتها، رغم استعانة الصندوق بكتيبة الإعلام بهيئة الكتاب، وأفرادها مشهود لهم بالكفاءة، لكنهم تاهوا بين أروقة الصندوق المكيفة والناعمة، ولم يعثر كثير من الصحفيين المكلفين بمتابعة المهرجان وبعض أعضاء لجنة تحكيم النقاد، على دعوات الافتتاح أو الختام أو حتى دعوات مشاهدة العروض، ناهيك عن الحاجة إلى بعض صور العروض التى منعت عن البعض، وذهبت فى أظرف منتفخة إلى آخرين، وبالطبع تحملت ميزانية المهرجان مكافآت لأشخاص فى هذه الإدارة الإعلامية لايستحقونها.

أما إصدارات المهرجان من الكتب السنوية، فقد صدرت فى هذه الدورة اثنى عشر كتابا، جميعها تمثل ثقافة مسرحية هامة ومعاصرة، وقام على ترجمتها نقاد ومترجمون مشهود لهم بالخبرة والكفاءة لكن - للأسف - لايرى أحد هذه الإصدارات، لا هذه الدورة ولا الدورات السابقة، ومن وصلت إليهم الكتب اكتفوا بذكر عناوينها فى أعمدتهم الصحفية، دون عرضها عرضا وافيا، فى الوقت الذى يحتفظ بها «د. فوزى فهمى» رئيس المهرجان فى مخازن الأكاديمية، دون أن يفكر - أو تفكر اللجنة التنفيذية للمهرجان - فى طرحها للبيع بالمكتبات، أو إيداعها مكتبات قصور الثقافة، لتعميم الفائدة من ترجمتها وإصدارها، حتى لا ترهق

ميزانية المهرجان بتبعات جديدة لاتتحملها، لو تم إهداؤها إلى المتابعين من الكتاب والصحفيين، فى الوقت الذى تضخمت فيه الميزانية من استضافة خمس عشرة فرقة مسرحية أخرى إلى جانب الدول المشاركة.

أما نشرة المهرجان اليومية التى أشرفت على إصدارها د. هدى وصفى، فقد نجحت فى تغطية الأحداث اليومية للمهرجان، وتفوقت على نفسها عاما بعد عام، وأمست تمثل ذخيرة معلوماتية حقيقية وأرشيفا دائماً يرجع إليها عند الحاجة.

المأثور والتجريب

اختارت اللجنة التنفيذية للمهرجان عنوان «المأثور الشعبى والتجريب المسرحى» للندوة الرئيسية للمهرجان، وهو نفس العنوان الذى كان قد اختاره الملتقى المسرحى العربى الأول، لندوته الرئيسية، والمقرر عقده فى شهر ديسمبر القادم، وعلى القائمين على الملتقى البحث عن عنوان آخر، بعد ما سطا مهرجان المسرح التجريبى عليه، وعلق فاروق حسنى وزير الثقافة على هذا السطو، بأن موضوع الملتقى هو المأثور الشعبى فقط، ومناقشة التجريب فيه هو نوع من الإثراء للموضوع، ولايوجد أى مبرر للتنافس بين الملتقى والمهرجان التجريبى.

المهم أن محاور ندوة المأثور الشعبى والتجريب المسرحى، جاء فى خمسة محاور، هى التجريب على تحديث المأثور الشعبى، والتجريب المسرحى على أساليب السرد الشعبى، وضبط العلاقة بين التجريب وبين جماهيرية المأثور الشعبى، والتجريب فى الاختيار أو الجمع بين مجالات المأثور الشعبى، والمناهج النقدية والتجريب على المأثور الشعبى، شارك فيها خمسة وثمانون متحدثا من مصر والدول العربية والأجنبية، إلى جانب ست محاضرات لضيوف المهرجان الأجانب فى موضوعات مختلفة.

وأشار الفنان «سعد أردش» إلى اختيار هذا العنوان لندوة المهرجان، لوجود علاقة وطيدة بين الفراغ المسرحى والمأثور الشعبى منذ قديم الزمان، فالمأثور الشعبى من الأسس الهامة التى تقيم مسرحا وطنيا وفنيا يعبر عن المسرح وقضايا الواقع.

لكن الناقد البريطانى «جون السم» يرى أن المأثور الشعبى شىء خارج التاريخ، رغم أن عناصر الفولكلور تحيا وتعيش فى المسرح البريطانى الحديث، وكذلك فى عصر النهضة، فالأسطورة القديمة دائماً تغرى الباحث الذى يلهث وراء البحث عن ربط معاصر بين القديم والجديد، والدليل على ذلك

الدراما البريطانية التى تدعم أركانها من القديم والتقليدى. ويتساءل هل الفولكلور بهذا الشكل يهدد حياتنا ويسيطر عليها؟ وهل يمكن أن يتعايش القديم والحديث فى وقت واحد معا؟ ويؤكد من خلال نظرته المستقبلية على خوفه من التركيز على تحديث القديم، فنحن فى الغرب محاطون بالفن الحاضر. وهنا تؤكد «فريدة النقاش» على تجاور الأزمنة والمناطق وصراعها فى مسرحية «ليالى الحصاد» ومسرح محمود دياب عموما، حيث سعى إلى الزواج بين التيمة والحدوتة والتطور، لاكتشاف أرض جديدة وارتياد مناطق أخرى فى التجربة الإنسانية ليبنى بانتظام شبه رياضى للتصورات والخيال، وهو إيذان بتفتح تجربة مغايرة سوف تكون فى خاتمة المطاف تجربة حداثية، خرجت من الجدل العميق فى واقع الريف المصرى.

ويتفق «بول شاؤول» الناقد والكاتب اللبنانى فى رؤيته مع ما طرحه الناقد البريطانى «جون السم»، إذ يرى «شاؤول» أن التجريب هو انتزاع ملكيةالأشياء من ملكيتها العامة إلى الخاصة، وهو مايحدث فى المسرح من خلال المنظور الإخراجي والتأليفى والتمثيلى وفى كل عناصر المسرح. وعمليةالتحويل من لغة إلى لغة، ومن واقع إلى واقع، هى خيانة وانتهاك من هشاشة ما، أو بنية مغلقة، إلى شكل جديد، ومن ثم إعادة تكوينه وخلقه مرة أخرى، ومن هنا فإن التجريب عمليةتمويل المادة قيد الصوغ، إلى عجينة قابلة للاحتمالات. أما السردية كمعطى موروث،سواء تجلى فى الخرافات أو الأساطير أو المأثور أو الحكايات والنصوص الشعبية البصرية المتمثلة فى الأزياء والجداريات عبر التجريب، ينتقل من مادة إلى مادة، فالحكواتى حين يطرح نصا شعبيا الآن ينزعه من تاريخه، أى التجريب من العام إلى الخاص، وهكذا نجد أن الجميع حين يتعاملون مع الموروث يكون ذلك من أجل الحاضر، فالتجريب على الموروث لاينتج عملا شعبيا، بل يؤدى إلى إنتاج فن متجاوزا قضايا الايديولوجيا، وإذا تأملنا كل الموروث سنجد أنه فانتازيا، لاعلاقة لها بالواقع، فهناك مسافة بين المادة التراثية عبر التجريب حين تتحول إلى مادة شائعة، وبين المسرح نفسه، وحين نجرب لن نقف عند حد معين فلاسقف للتجريب.

نعم لاسقف للتجريب ولاحدود له، ومنذ ست سنوات والجميع يناقش هذه الحدود، وبالطبع لاينوى أحد أن يجدها، ففى كل مرحلة يجب أن نكنس كل شىء فى المسرح تقريبا، كى ننقذه!

رسالة باريس

التهكم وتجربة اللاتطابق

د. محمد بن حمودة

مامعنى أن يستحيل التطابق؟

معناه أولاً، استحالة المعرفة لاستحالة التطابق بين العقلى والواقعى.

ثانيا: معناه استحالة القيمة لاستحالة التطابق بين الكلّى والفردى.

ثالثا: معناه استحالة الجمال لاستحالة التطابق بين الأحاسيس والغايات.

بإجمال: استحالة التطابق تعنى لدى لفيف من الفلاسفة استحالة المعنى ذلك أن من شأن اللاتطابق أن يُولّد، فى المقابل، هامشا يختل من أثره توازن المبدأ الرمزى. ولعل مراعاة مبدأ هذا التوازن هى التى حدت بأرسطو إلى القول إن بلورة ملامح طبع ما un ca- racterel هو أحد أهم أهداف التراچيديا ومقوماتها، من حيث هى عمل فنى. علما وأنه يُعرف الطبع بوصفه "مابواسطته تظهر للعيان معالم مبدأ ناظم للسلوك".(١)

وفى هذا المجال، فإن أرسطو يُواصل التقليد اليونانى القديم الذى يُدرج مسألة الطابع الشخصى تحت الإطار العام لمفهوم الـ payche من حيث هو هيئة نفسية تتسم بالوحدة.

ونذكر من بين الفلاسفة المسلمين الذين توسعوا فى تفصيل أوليات عمل هذه الهيئة النفسية ابن باجة الذى يُثنن التطابق، أو ما يُسميه الملاءمة،

على اعتبار أنه ما يُحرك الرغبة":"بهذه الملاءمة تصير النفس النزوعية متحركة بالقوة، وفي هذه الملاءمة تتغير، ويُسمى آخر أضاف تغيرها- وهو فساد الملاءمة - مللاً وسآمة وما جانس ذلك من الأسماء".(٢)

فتحلل هذه الملاءمة مُرادف عند ابن باجة للخساسة التى تبعث على التهكم من صاحبها لغرقه فى فردية تعجز عن التحول إلى ذاتية، وهو مفاذ قول ابن باجة: "متى كان إنسان أفضل- فليكن مثلا المهدى - وآخر أدنى- فليكن مثلاً أبادُلامة الشاعر- فعند كل واحد منهما الصورة الخاصة بالآخر، وكل صورة روحانية فقد يُحرك الجسم الذى هى فيه، فصورة أبى دلامة الشاعر تُحرك المهدى إلى الراحة والضحك وصورة المهدى تُحرك أبادلامة الشاعر إلى العبس والقوام".(٣)

ذلك أن تآحد وتناغم العناصر النفسية- الذهنية للمهدى تستفز تشتت وتوزع مقابلها لدى أبى دلامة . فهل معنى ذلك أن التهكم هو فعالية السالب وأن الأخير هو الاسم النظرى للهامشى من حيث أنه ما ينحرف عن التطابق؟

كان "هيقل" ممن يُجيبون بنعم عن مثل هذه الأسئلة. ومنه بخسه واستهانته بفلسفة "هامان". فهو يعتقد "أن عبقرية "هامان" ظلت حبيسة الخصوصية المستفحلة التى تسم الفردية من حيث هى كذلك. الأمر الذى يمنع هذه الأخيرة من التألق، أى من الترقى إلى مرتبة الشكل الفنى والمفكر فيه. وفعلا إن أقصى ما كان يمكن لتلك العبقرية أن تبلغه هو التهكم».(٤)

على أنه، إذا كان هيقل يُباشر التهكم من منظور يتفق وما مرّ معنا ذكره عن أرسطو وابن باجة، فإن "هامان" يرفع لواء التهكم من منظور كان قد استهله قبله سقراط حين رفع شعار "اعرف نفسك بنفسك"، وتماما كما اعتمد سقراط هذا المبدأ ليكشف عن سذاجة الكلية السفسطائية (لتميزها خاصة بالمباشرة)، فإن "هامان" سيعتمد هذا المبدأ ليتهكم من ميكانيكية الماقبلية الكانطية، فلقد صارت الماقبلية الكانطية إلى اختزال الطبيعة إلى طبيعة هندسية تتسم بتطابق الواقعى مع المعقول وإلى اختزال الذاتية إلى وعى مُتعالٍ (علائى) وخاوٍ من تلقائية. بكلام آخر فإن "هامان" سفه الدعاوى الملازمة للمفهوم والمترتبة عن مصادرته على التطابق كشرط لتجانس الواقعى والمعقول، أى تجانس المعرفة والقيمة. وفى المقابل، ثمّن "هامان" دور الاستثنائى من حيث أنه وسيط الحياة لفعل فعلها بما هى واقعة تعلو على مُحدداتِها، أى بما هى معنى. ومن

شأن هذا المعنى كما يبلوره الاستثنائى أن لا يقبل الاختزال إلى مجرد دلالة بل ولأنه يكسر التطابق فإن المعنى الذى يمثله لا ينفصله عن عملية تأويله. ولكن، هل يمكن تكسير التطابق دون التورط فى الفضيحة؟

منظوراً إليها بعين المفهوم فإن الفضيحة سلب محض. إنها عورة المصادفة من حيث هى مشاكلة ومجانسة ومن حيث هى إظهار للفروق بين الشبيه والآخر المذكور بعد طُول إختار. ولغفلة الكونية الكانطية عن هذه الفروق المفردة كانت المذكورة فى تقدير "هامان" مرادفا للسذاجة والانغلاق، كذا كتب يوما إلى "كانط" ناقدا كتابه "نقد العقل المحض" فقال: "إن فيلسوفا يأمرنى بإدراك المجموع هو كمن يأمرنى بالتطلع إلي قلبه عندما يكتب إلى. إن المجموع يخفى على الإدراك تماماً كما يختفى قلبك (فى مضان صدرك): أتُراك تحسبنى إلهاً؟ إذ ذلك ما تضعه بى فرضيتك بالرغم من كل شئ، هذا إذا لم تكن تعتقد فى نفسك أنت بالذات الألوهية».(٥)

هكذا، وبضرب من الانقلاب النظرى والأنطولوجى معاً، يُصبح الاستثنائى، ولأنه هامشى، يمثل حقيقة الكونى من حيث أن الأخير ليس بالفعل ما يدعى أنه كائن. وهو عين التهكم وذلك لازدواج لحظاته.إذ بهذا الاعتبار يصبح التهكم هو مفعول التركيب بين لاحقيقة الكونى والمتطابق وبين انحراف الاستثنائى عن كل صيغ المحاكاة والتكرار. فالتركيب هو الذى يعطف انحراف الاستثنائى على الكونى والمتطابق فيكشف عن عيب الأخيرين (بالمعنى الأرسطى المشار إليه أنفا) والداعى إلى التهكم، وتحديداً، فإن انحراف الاستثنائى حين يُعطف على كونية المتطابق يكشف عن مقدار ما يشتمل عليه الأخير من عجرفة مردها الاكتفاء .

حاصل القول إن التركيب يكشف عن واقعة أن التهكم ليس سلباً، وذلك لأنه إضافة تبرر للإضافة وتنشط للدفاع عن وجاهة وضرورة الملاحق les sulp le ments. إن بفضلها يمكن لمبدأ الهوية أن يأمل فى "الإشمال" أى، في "الانتقال من ضد إلى ضد".(٦)

وهو ما من شأنه أن يقرب الهوية من ماهيتها الفعلية من حيث أنها فروق بين الفروق، أى هيئة غير مجانسة لموضوعاتها ولا تنفك تتعامل مع قوى لاتنى تُحاول إخمادها ونفيها. والتشديد على مبلغ غفلة الكونى عن لاتجانس عناصره هو عين التهكم الحافز على مغادرة العجرفة والاكتفاء المساوقين للغفلة المذكورة، وبدلاً من استعادة مثا المهدى وأبى دلامة، نضرب مثلاً آخ

على فعل التهكم التركيبى نستعيره من "بارط" القائل: "إن" شارلو" ، فى تطابق مع أفكار "بريخت"، يعرض للجمهور عماه الشخصى بشكل يسمح لهذا الجمهور بأن يبصرنى وفى نفس الوقت الأعمى ومشهده ذلك أن إبحار شخص فى حالة عدم إبحار يمثل خير طريقة لاستنفار رؤية حميمة (قوية)لما لايراه هذا الشخص غير المبصر».(٧)

علماً وأن "شارلو" فى هذا المقام يعتمد نفس المبدأ الذى تعتمده الأساطير. ولنا فى أسطورة "أوديب" خير مثل على الوجه الفاجع لهذا التهكم التركيبى . ألم يتوج أوديب ملكاً لقدرته على فكّ رموز الألغاز التى طرحها عليه "أبو الهول" ومع ذلك فقد ظل غافلاً وأعجز من أن يرى حقيقة رغبات جسده ذلك أن الألغاز على النقيض من الجسد، هى منتوج ذهنى وعليه فهى تعمل بمقتضى مبدأ التطابق وهو ما يجعلها لا تعنى بعلاقة الأنا بالآخر ولا تركب بينهما. الآخر الذى فى حال أخذه فى الاعتبار، تجد نفسها مجبرة على التغير والتغاير، أى تجبر على اختبار الموت بما هو "انقلاب للعين" يقول ابن سينا وبما هو استئناف لمبدأ الهوية. محصل القول، إن التهكم حين يعرض عماه، فلكى يعرض بقوة مشهد الموت ويرغم الرغبة الذاتية على مطاولته بتجشّم الانقطاع، وكلاهما مُلازم لتجربة التغير والتغاير بما هما شرطا التركيب، وعليه فقد كان التهكم السقراطى أصل كل تهكم باعتباره استهجانا لضرب بعينيه من التطابق وتحديداً ذلك المولد لوضع المحايثة والذى يحيل على ضرب من الانغلاق المكتفى بنفسه وعلى الانغماس فى الأنى وفى الهواجس الامتلاكية والهضمية إلى حد البهتة، ولكن تهكم "هامان" يتميز عن تهكم سقراط بتشميله لمبدأ صلاحية التهكم وذلك بكشفه عن التشاكل القائم بين المحايثة بمعناها الطبيعى- العفوى وبين المحايثة فى صيغتها العقلية النظرية، ومنه ازدواج التهكم الهامانى. إذ يجرى معه الأمر كما لو كان أبو دلامة يضحك من ضحك المهدى عليه وذلك لإبصاره المهدى ولغفلة المهدى عن كل الاحتمالات التى تعجز الكلية المنطقية عن اكتناه إمكان وجودها..كذا ، حين يُبصر أبودلامه المهدى ومشهد غفلته عن الآفاق التى تشرعها غيرية أبى دلامة أمام بصر المهدى دون أن يبصرها، فإن أبادلامه يُبصر بقوة أولا كيف أن المهدى يصدر عما يدعى رفعه أى انغلاق الأفق وانقدار الذاتية على التطابق بما يجعلها أعجز من مواكبة استمرار التغير. كما يُبصر أبو دلامه ثانيا مبدأ الاحتمال كتوأم له ، وكذا

يقحم الانفصال فى صميم كيانه ويفصل بين الذاتية والتطابق ليفتح الأولى على كل صيغ المختلف "ويطهر" الثانى من "درن" الميكانيكية».(٨)

بتحرير فعل التركيب من شرط التجانس بين العناصر. ولندرك مبلغ وجاهة نقد "هامان" للعقلانية فلنذكر كيف أن الميكانيكية أصبحت منذ "ديكارت" ناموسا للكون وذلك منذ أن جانس المذكور بين الأرض (عالم ما تحت القمر) وبين السماء وذلك بصياغته لقانون العطالة. ولنذكر أيضاً أن "كانط" قام بتوسيع هذه المجانسة إلى حد شمولها لما لا يمكن معرفته بالفهم أى لما يمكن التفكير فيه بالعقل الخالص وهو مؤدى توفيقه بين ملكتى الفهم والحكم . على اعتبار أن الأول يؤلف بين المتنوع ليكشف مبلغ ما يتضمنه من وحدة وانسجام وأن الثانى يتعقب الغايات والنهايات الملائمة للوقائع والأشياء . لذا كان تهكم "هامان" من العقلانية هوتهكم مما يمكن تسميته "بالإنسان النهائى". وهو يشارك الإنسان "الترنسند نتالى" (المتعالي) اختزاله للإنسانية وللعالم إلى شكل وإلى أطر ما قبلية ولأن الشكل يوحد، ولأنه لا توحيد ولا مشاكلة إلا بثمن استبعاد مايشوش نظامية الشكل - النسق ، فإن التهكم لا يستطيع تسفيه المحايثة العقلية والتشهير بتعجرفها المكتف بنفسه بدون تثمين "مايفيض" عن مقتضيات النسقية وما يند عن صرامة التوحيد، وبإجمال، نقول إن التهكم فى الغالب يقوم بنقد الشكلانية لتقصيرها عن أن تسعف "المزاج". علما وأن "ابن سينا" يعرف المزاج بأنه "كيفيات مكسورة.(٩)

وبحكم هذه الطبيعة التركيبية والمفتوحة للمزاج فإنه كان موسوماً بالاختلاجية.»(١٠)

وهو مالا قبِلَ للشكل بأن يُباشره لضيقه عن مباشرة تجربة "الانتطاع" وبحكم انغلاق استعداداته وانحصارها فى مبدأ الاستبدالية والارتداد أو المقلوبية. فالمزاج هو الآخر يتهكم من الشكل لما يُمثله فى عينه من صور "النبالة الكسولة" التى تتقاعس عن المخاطرة وعن الانفتاح على الممكن ثم لا تجد حرجاً فى ادعاء التميز والتفرد. فالشكل، والحال هذه لا يعدو أن يكون مزاجاً وقد تكلس فصار أعجز من أن يحدس ويطلب "اللامتعين الذى هو أصل شتى صنوف الممكنات والتى يمثل إخراجها من الاحتمال إلى التعين السبيل الأجدر لادعاء التميز.

ومن عينات التهكم كما نصادفه فى الأدب التونسي الحديث نذكر قصص "على الدوعاجى" ونجاحها فى توظيف التهكم بالمعنيين السقراطى ثم

الهامانى بشكل يضعهما فى أساس أسلوبه ومضمونه الأدبيين. فعن تعاطيه للتهكم السقراطى المتمثل فى كشف لا تطابق رغبات "الإنسان المباشر" والنفعى فى حضيض المحايثة نقرأ له قصة "المصباح المظلم". وضمنها يتعلق الأمر بحلاق متمركز على أشيائه- أملاكه: يافطة، شارب يسميه معلاق القلوب وشعر أنموذجي ، وصورته المنعكسة على المرآة والتى يجدها للمرة المليون وسيمته جذابة.. هذا الرجل الذى لا يدرك من أنماط التواصل مع "توائمه" إلا النمط التماثلى يعجز حتى السخافة عن إدراك الآخر خارج صورة التشبيه أو الضد، أى ضمن كينونته كمختلف سمته الجدة والانقطاع، وتبلغ سخرية "الدوعاجى" من هذا الرجل- الطفل أقصاها حين يسوق الحوار التالى بينه وبين امرأة أرادت مضاجعته انتقاماً من خيانة زوجها لها:

"هى"- حبيت نقلك اللى أنا جيت معاك ما نيش عاشقة فى عينيك ولا فى مشطة شعرك، ولكن أنا عملت عملتى باش نرد الفازيته ونأخذ بثارى.

هنا صاح الحلاق مصعوقاً:

بالثأر منى... منى..!؟(١٢)

وفى القصة الموالية مباشرة (ضمن كتابة "سهرت منه الليالى") يوضف "الدعاجى التهكم لانتقاد "الإنسان الترنسندنتالى"، "الإنسان النهائى"، والذى يسببه فى قصته "راعى النجوم" ويخلع اسمه عنواناً على القصة.

هنا نقرأ ما يلى:

"هى - وأنت ماعلمتك النجوم

هو - أسماءها

هى - وهل تأتيك إذا ناديتها أو حتى تجيبك جوابا؟

هو - أسميها للمعرفة لاغير

هى - ما هى المعرفة؟

هو - السمو

هى - أليس هو الغرور والأنانية؟

هو - لكن لولا الغرور لاحتقر الإنسان نفسه

هى - أنت تحتقر الكذب على الناس، ولكنك تكذب نفسك بنفسك ولا ترى فى ذلك بأساً.

هو - لى لذة أخرى فى المعرفة هى الحديث عنها مع الناس

هى- وهل تربح من هذا؟ هل يعطونك شيئا مقابل حديثك عن معرفتك ؟

هو - أنا لست بتاجر. هذا مالا أفعله مطلقاً، لأن المعرفة لا تنقص.

هى - بالعكس كل شئ يزداد إلا العرفة ، هل زيد شئ عما عمله الإنسان الأول.

ألا ترى أنك تأنف من سرقة ولكنك

تسرق نفسك

هو - ولو .. نفسي لي أنا.

هي - هذا غلط آخر، نفسك لغيرك. لي أنا مثلا مادمت بجانبك

هو - حسن. ها أنا أصبحت لها الآن:

هي - هذا بديهي إذا أنك لا تملك من نفسك شيئاً. أنت لا نفسك حتى مجرد الرؤية، وأنا أراك فأنت لي وإذا رأيتني فأنا لك..(١٣)

فهل يحيل كل ما سبق بيانه عن التهكم إلى القول بوجاهة المجون على اعتبار أنه مابه يوضع حد لانغلاق النسق؟ ألا يمكن أن نقول إن الماجن هو النقيض الفعلي للإنسان الترنسندنتالي كما للإنسان المباشر وذلك بحكم قدرته على التتوأم مع كل النماذج البشرية وعلى اللعب بكل أضاف علاقات التمايز والتطابق مع هذه النماذج؟

وإذا صح هذا فإننا نجدنا مساقين إلى القول إن المجون ليس عربدة وفسقاً بقدر ما هر ثقة ويقين بأن المعنى يأفل ويخسف حالما تتكلس سبل عبوره بين كثرة العلامات و بأن هذا العبور المتواصل ورغم خطورته هو مهنة العائش الأكبر ، أي ذلك الذي يجعل من بدنه ومن العالم معبداً (أي مكاناً يفتح على الغيب، الاسم الآخر للغيرية). على هذا النحو فإنه بالإمكان القول بأن مجنون أبي نواس، دون بخس أهميته، لا يعادل البتة مجون "أبي نواس، دون بخس أهميته، لا يُعادل البتة مجون "ابن شهيد الأندلسي" مثلا. ألم ينجح الأخير في رسالته "التوابع والزوابع"في أن يتوأم مع أغلب شعراء العرب رغم تناقض وتباعد مشاربهم، بل ونجح في ذلك إلى حد جعل جميعهم يجيره بحماس يزيد وينقص. وإذا كان عيب المحاكاة بنظر القدامى أنها " إيراد مثل الشئ ، وليس هو هو".(١٤)

فإن "دريدا" يجزم بأن "المحاكاة حين تكون مثالية فإنها تكف عن أن تكون محاكاه فحين يقوم المُخاكي بتطليس الفارق الذي يفصله عن المحاكي فإنه بهذا الضيع يشدد على الإحالة إلى نفسه إذ يجعل من نفسه كقائم بفعل المحاكاة تام الاختلاف: كذا يصبح كائنا يحاكي ولكن لا يحيل إلى من تتم محاكاته.(١٥)

ومنه مجونه: كيف لا والمحاكاة كفت عن أن تكون تكرار للمعتاد والحال: يؤكد ابن سينا، أن غير المعتاد معيف».(١٦)

وبعد هذا ، هل ترى عبثا أنه عادة لايتهكم من ماجن، وأن منّ لايرتضى أفعاله لاقدرة له على احتقاره بل يحقد عليه؟

أنطولوجية وبأن تختزلها إلى مجرد خداع بصري . يذكر في هذا الباب قول "ابن سينا": "إن الواحد تعرض له أمور كثيرة، ولذلك لا يوجد أمر واحد له غرض واحد وكذلك للواحد الجزئي أفعال جزئية بغير نهاية. ولهذا ما يكون الشيء واحد الفعل بالنوع غير واحده بانقسامه بأغراضه وأحواله يقترن به بشخصه ومن هنا وقع الشك الكثير في كون الواحد كثيراً". كتاب الشعر، مصر مذكور، ص٥٣

(٨) يذكر أن "برغسون" يعزو المسخ الكاريكاتوري إلى ثقالة المادة وعجزها عن مسايرة تلقائية الروح بتحويلها سورة الروح والحياة إلى مجرد فعل ميكانيكي .

"إنها تصبو إلى إسباغ عطالتها على الأشياء وتنحط بالنشاط المتيقظ للمبدأ السامي (الروح) إلى حضيض الميكانيكية

le rise. p u f Paris 1900. P22

(٩) كتاب الحيوان،باب الطبيعيات ضمن كتاب "الشفاء"، راجعه وقدم له الدكتور إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ٢١٨

(١٠) نفس المصدر، ص ١٧٦

(١١) راجع "فريدريك نيتشه مقدمة لقراءة محاورات أفلاطون، ترجمة الدكتور محمد الجوة والاستاذ

الهوامش

Aristote poet'que traduit par J. harde Societe' d'edition "Les beles lleths" Paris 1932' P39

(٢) تدبير المتوحد، ص ٦٦

(٣) نفس المصدر ص ٧٧. أرسطو يذكر أن ما يُضحك هو عيب وقبح لا يقترن بألم وعطب.

Poe'tiqe o. Pcit'e P3

(4) Hegel. Recen ds oeuins de Hamann. 1928. traduit par pkl'Wski in ls Me'ditatins hibliqus de Hamann' Paris 19948 p102

5) cit"e Pae J.Blum'la uic

l'eure de J.C Hammann..Paris. Alcan. 1972. p99

(٦) ابن سينا، كتاب الشعر، حققه وقدم له الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٦، ص ٤٧

(7) Raland Barthes. Mytholog ies Seuil 1957 . pur

مثل هذا الأمر لم يفت في الواقع "ابن باجة" وهو القائل "المزح والهزل هو أول أفعال الرؤية"، تدبير المتوحد، ص٥٣، غير أن الرؤية عنده بدلاً من أن تنبه إلى دور الملاحق هي على النقيض تهزأ منها بأن تنزع عنها كل فعلية

أحمد الجوة، دار البيروني للنشر، ص٦٨

(١٢) على الدوعاجي، سهرت منه الليالي، الدار التونسية للنشر، الطبعة ١٤، ص ٤٢

(١٣) نفس المصدر ، ص ٥١-٥٢

(١٤) ابن سينا، كتاب الشعر، مصدر مذكور ،ص ٧٢

(15) aerrida .la .Rarmacie de platin. Darnir- Flammmorian. Paris 1989. P348

(١٦) ابن سينا، كتاب الشعر، مصدر مذكور،ص٧٠



إدوارد سعيد وتحية كاريوكا

إبراهيم فرغلى

أن يكتب إدوارد سعيد عن تحية كاريوكا هو شيء مثير للدهشة.ولكن سرعان ماتتبدد هذه الدهشة ليحل محلها شعور بالفضول الشديد لمعرفة كيف يكتب المثقف الأمريكى الفلسطينى - المتخصص فى الأدب المقارن والمهموم بشئون المثقف العربى والقضايا العربية العادلة وبالإسلام كحضارة وثقافة - مقالاً يتناول فيه تحية كاريكوكا. لتفاجأ بأنه لايجعلنا نستعيد تلك الانطباعات الأولى التى تترسخ منذ مراحل الصبا عند مشاهدة أفلام ورقصات الفنانة فقط وإنما ليضيف رؤيته التى تجعلنا نحاول العودة بمخيلتنا وذاكرتنا فنتذكر تلك الابتسامة الخاصة بها "أذكر على وجه الخصوص أنها كانت ترسم على وجهها منذ بداية رقصها وعلى امتداد عرضها كله مابدا وكأنه بسمة صغيرة غارقة فى ذاتها. وكان فمها أكثر انفتاحاً مما يكون عليه عادة عند الابتسام فكأنها كانت تتأمل جسدها، على خلوة، مستمتعة بحركاتها. لقد خففت بسمتها كل ما اتصل بالمشهد وبرقصها من تكلف مسرحى مبهرج،فنقتاهما، بفضل التركيز الذى فرضته على أفكارها الأكثر عمقاً".

ثم أنه لايترك هذه البسمة قبل أن يضعها فى إطار رؤيته الخاصة "لقد كانت بسمتها نقطة ثابتة فى عالم

متقلب. والحق أن هذه البسمة تتراءى لى رمزاً لتميز "تحية" داخل ثقافة طلعت علينا بدزينات من راقصات أسماؤهن من نوع "زوزو" و"فيفى"، أعتبر أكثرهن فى مرتبة تكاد لاتعلو درجة واحدة على مرتبة العاهرات.. لاتنتمى تحية إلى الفئة التى يسهل تعريفها بفتيات البار أو الساقطات،وإنما تنتمى إلى عالم النساء المتحررات اللواتى يتجنبن الحدود الاجتماعية الضيقة أو يزلنها".

وفى عدد مجلة "الآداب" الخاص بشهرى يونيو ويوليو ١٩٩٤ والذى خصصت فيه المجلة ملفاً كاملاً عن إدوارد سعيد يستشهد د. سماح إدريس فى مقدمة الملف بكلمات فريال غزول الناقدة العراقية المقيمة بالقاهرة عن سعيد :"**إن أروع مزية فى كتابات سعيد تبقى محاولاته الحنينية لربط طرفى حياته (الغربية، والإسلامية العربية) فى مشروع تجريبى يهدف إلى التحقق الذاتى. وكان الأدب المقارن هو خلفيته التدريبية – على صعيد الممارسة الأكاديمية – فهو لذلك مسلح بتقنيات ومهارات تجيز تجاور الحقائق المتباعدة والأوضاع المختلفة والتراثات غير المتشابهة من أجل الكشف عن المتشابهات والهويات والاختلافات والتباينات والمفارقات**".

ضم الملف ثلاث دراسات عن سعيد هى "**إدوارد سعيد أو أخلاقية المعرفة**" لفيصل دراج، و"**المقهور يصادم جيش الكلمات**" لعفيف فراج **والانتماء فى المنفى**" لكيرستن إدريس. بالإضافة إلى ثلاث مقالات لسعيد، إحداها التى أشرنا إليها انفاً ثم "الهوية"، السلطة الحرية: المتسلط والرحالة" و"المثقفون منفيين: مغتربون وهامشيون» بالإضافة إلى مقابلة مع سعيد أجرتها بابرة هارلوا أثناء أزمة الخليج..

فى مقال د. **فيصل دراج** عن أخلاقية المعرفة لدى سعيد يقول:"**مسار إدوارد سعيد مفارقة جديرة بالتأمل: فهو ناقد أدبى مختص يندد بالاختصاص المريض، وهو فلسطينى – أمريكى يندد بالمنظور الأمريكى للقضية الفلسطينية سواء جاء المنظور من مسؤول فى وزارة الخارجية أم جاء من مسؤول فلسطينى لايعرف عن المسؤول الأول شيئاً، وهو مثقف أكاديمى ينحى الأكاديمية جانباً، ويعيد تسييس الأمور بشكل صحيح. وقد يتكىء "سعيد" على فلسطينيته ويدافع عادلاً عن**

القضية الفلسطينية غير أن دفاعه يبدأ بالموضوعية قبل أن يبدأ من فلسطين، ذلك أنه فى بحثه النظرى لايرجع السياسة إلى بلاغة وعلم جمال فقير، بل يضع البلاغة فى حقل السياسة ويسيس العلاقات الجمالية. وفى هذه الحدود يقيم إدوارد فرقاً بينه ،وبين مثقف الاختصاص الذى يغلق النص وينغلق فيه حتى ينطفىء الواقع ويتهاوى التاريخ".

يقول إدوارد :"إننا بحاجة إلى التفكير بالإفلات من الجيتوات المدرسية التى سجنا فيها كمثقفين.ويتم ذلك الإفلات بإعادة إطلاق السيرورات الاجتماعية التى تتخلى عن التمثيل الموضوعى للعالم (وتتخلى بالتالى عن السلطة) لصالح شلة صغيرة من الخبراء وعملائهم. فجمهور الأدب والقراء ليس دائرة مغلقة ومؤلفة من ثلاثة آلاف ناقد محترف بل من مجموع الكائنات البشرية التى تعيش فى المجتمع.. وينبغى معاينة الواقع الاجتماعى بأسلوب علمانى لا بأسلوب صوفى باطنى على الرغم من جميع الاحتجاجات بشأن الواقعية والموضوعية".

ويستعرض دراج كتاب "لوم الضحايا" لسعيد، الذى يقدم فيه صورة عن لا أخلاقية الثقافة الأمريكية كما تتجلى فى إنتاج صورة الإنسان الفلسطينى"يكشف لوم الضحية الغربية - كمايظهره إدوارد سعيد - عن أيديولوجيا الاكتشاف الكولونيالية الملازمة للأيديولوجيا الأمريكية المسيطرة. فحسب هذه الأيديولوجيا فإن فلسطين العربية لاوجود لها: لأن ما يحمل صفة الوجود هى فلسطين التى "اكتشفها" الصهاينة، والأيديولوجيا التى تزور معنى الاكتشاف تتعامل فقط مع الاكتشاف المزور لفلسطين. يكتب إدوارد جاليانو فى مقالة له عنوانها **(اكتشاف أمريكا الذى لم يقع حتى الآن)** السطور:" فى عام ١٤٩٢ تم "غزو" أمريكا لا "اكتشافها" لأن الهنود الذين كانوا يعيشون فيها ذلك الزمان اكتشفوها قبل ذلك الزمن بملايين السنين". تحدد أيديولوجيا الاكتشاف ميلاد "المكتشف" بلحظة "اكتشافه" فتلغى تاريخه وتختزله إلى تاريخ المنتصر الذى حققت الاكتشاف. وكما تلغى هذه الأيديولوجيا التاريخ فإنها تنكر ما تكون وتحقق فى هذا التاريخ، ولذلك فإن "مسيحية الاكتشاف" اعتبرت أديان الهنود وثنية وهرطقة واختزلت ثقافة مجتمع بأكمله إلى جهل محض. واعتماداً على هذا القياس تعاملت صناعة *الرأى العام* فى أمريكا

مع القضية الفلسطينية: ففلسطين العرب لاوجود لها، وكل ما وجد فيها **جهل وهرطقة لا مكان لهما فى معايير الحضارة".**

ويصل إدوارد سعيد إلى إشكالية المعرفة فى الواقع السياسى العربى، فى مقال دراج الذى يقول، "لأن المعرفة عنصر داخلى فى الممارسة السياسية الصحيحة وبسبب هذه العلاقة،فإن إدوارد لايخفى دهشته من واقع عربى يدور ملهوفاً حول الولايات المتحدة ولايكترث باجتياز معرفة عنها.. وفى حقيقة الأمر فإن الجهاز الفلسطينى يقرأ أوهامه فى قراءته الغائبة للولايات المتحدة.. فالجهاز الديكتاتورى لايحيل على الواقع الأمريكى بل على تصورات سياسية عربية أدمنت الديكتاتورية.. وحين يقول سعيد **"ليس عندنا مانديلا مع الأسف"** فإنه لايرسل رسالة احترام إلى قائد وطنى تحررى كبير جدير بالاحترام فحسب، وإنما يحجب أيضاً احترامه عن "قادة" يحولون النضال الوطنى المتراكم إلى حصى:

"ذهبت القيادة الفلسطينية أبعد من ذلك فى التنازل عن حقوق دافعنا عنها طويلاً.. والحقيقة أن النتائج التى وصلنا إليها تناسب الإسرائيليين تماما لأن كلمة "سلام" تعنى لهم شيئاً مهماً أما بالنسبة للفلسطينيين فإنهم عندما يضعون توقيعهم على وريقة فإن السلام بالنسبة لهم يكون مفهوما وهمياً غايته الأساسية تشريع سيطرة إسرائيل على الأرض".

فى دراستها **"الانتماء.. فى المنفى"** تتعرض كرستين إدريس بالنقد لكتاب سعيد **"مابعد السماء الأخيرة**(١٩٨٦) تستهدف "أن أبين أن مشروع إدوارد سعيد القائل بالعالمية الإنسانية هو الذى يسلط الضوء على جوانب معينة من الوجود الفلسطينى والمساعى الفلسطينية ويضع - فى الوقت نفسه - جوانب أخرى فى دائرة الظل المعتم. ففى هذا الكتاب يغض إدوارد سعيد النظر عن نشاطات قسم كبير من الفلسطينيين وآمالهم - وأعنى: أولئك الذين يجهدون لإقامة كيان وطنى ومواطنية موحدة على أرض فلسطين التاريخية. وبكلام آخر أرى أن سعيد قد نظر إلى الفلسطينيين بوصفهم مثالاً للمنفى فنسب إليهم نظرة إلى العالم تعلى من شأن "اللاأرضية"، ولكن فى مكنتنا أن ننظر إلى الفلسطينيين بوصفهم أناساً يعتنقون "الأرضية" ويناضلون من أجلها".

وفى محاولتها هذه تقول كرستين عن سعيد :"إنه مهتم بأن يضع تمثيلاً


محمود
الهندي

دقيقاً أو غير مخادع على الأقل لهذا الشعب بل إنه وصف كتابه بالذات بأنه (تصويرى الشخصى للفلسطينيين)، و(ترجمة تأويلية للغتنا وتجربتنا ولإحساسنا بالذات وبالآخرين)، غير أنه - خلافاً لبعض البحوث الانثربولوجية - لم يكن مدفوعاً بالنقاش المنهجى الانثربولوجى ولا بالسعى الموسوعى وراء معرفة شمولية للكائن الإنسانى، بل كان مدفوعاً بالحاجة إلى تقديم معلومات أفضل عن جماعة من الناس احتكرتهم زمناً طويلاً أيقونة مهددة واحدة وهى أيقونة رجل يعتبر الكوفية والقناع ويحمل بندقية كلاشينكوف، وتعرضوا تبعاً لذلك لمعاملة فظة ولنقص فادح فى معرفة ذواتهم.

ولئن صح أن نقارن كتاب "ما بعد السماء الأخيرة" بمشروع ثنوغرافى فإنه ينبغى أن نبحث فى طبيعة المعلومات فيه وطريقة جمعها. والحال أن المادة التى يعرضها هذا الكتاب منتخبة من الشعر والتاريخ والوثائق السياسية والنشرات الإذاعية والمقابلات الشخصية والإحصائيات الاقتصادية والسينما والسير الذاتية والذاكرة ومن الصور الفوتوغرافية بنوع خاص -لم يكن فى الكتاب أى بحث ميدانى.

ويبدو أن النقطة الأساسية التى ارتكزت عليها كرستين فى نقدها للكتاب أنه حصر نفسه فيه بالتمثيلات الغربية للشرق "فقد كان مشروع إدوارد سعيد هو الكتابة ضد خطاب يوحد كل الفلسطينيين تحت كوفية واحدة فيسلبهم إنسانيتهم، لكن هدف سعيد هذا حجب عن ناظريه الأساليب التى بناها الفلسطينيون بأنفسهم ليعبروا بها عن أنفسهم". انطلاقا من رؤيته أن ضياع ثبات الجغرافيا وضياع تواصل الأرض قد أديا إلى ضياع قدرة الفلسطينيين على أن يتشابهوا إلا بوصفهم منفيين..وتصل أو تؤكد على اختلاف الانتماء فى المنفى عن الانتماء فى الوطن.

ولذلك هى تأخذ على سعيد أن نصه موجه لجمهور غربى يشكل خطابه المهيمن آلة تدميرية للشعب الفلسطينى وهويته.. غير أنها فى الوقت نفسه -ولعلها تلتمس العذر فى ذلك - أنه كتب قبل الانتفاضة فى ١٩٨٨ مستشهدة بما كتبه هو فى "لوم الضحايا" :"كل فلسطينى يشارك جميع الفلسطينيين تاريخا من الحرمان لكنه يشاركهم أيضاً تاريخاًمن النضال المصمم فالحال أن أعمق حقيقة عن فلسطينيى اليوم ليست أنهم منفيون ومبعثرون ومعاقبون بل أنهم قد تخطوا هذه الصفات السلبية وتوصلوا إلى أن يعبروا عن رؤية إيجابية للمستقبل".

ويستعرض د. **عفيف فراج** في دراسته "**المقهور يصادم جيوش** الكلمات" نقد خمسة من الكتاب والنقاد لكتاب إدوارد سعيد الهام "الاستشراق" قبل أن يقدم رؤيته هو في نقد النقد، والتي يختتمها بإبراز أحد أهم إيجابيات الردود الاستشراقية الغربية على الكتاب ممثلة في "**اعتراف الدوائر الثقافية المعنية في الغرب بأهمية وجدية النقد الذي جاء من فلسطين هو في أمريكا بمثابة "الخارج على القانون"** كما يقول سعيد. وهذه المرة كان المقهور الشرقي يغزو الوعي الغربي (لانساء الغربي) في عقر داره، وكانت الكلمة هذه المرة هي السلاح (لا الجسد الليلي)، وكأننا نخرج من ثنائية شرق - غرب، رجولة - أنوثة إلى مرحلة الرشد العقلي، أو كأن إدوارد سعيد يعيد الروح إلى البروفسور مصطفى سعيد بطل الطيب الصالح ذلك "الذكي الأبله" الذي اختار أن يضاجع على مساحة الجسد النسائي الإنجليزي وهم القوة والسلطة وإعادة الاعتبار إلى الذات".

وعندما يتأمل **إدوارد سعيد** إشكالية الحرية الأكاديمية محاولاً إيجاد صيغةجديدة من خلال رؤية نقدية عبر محاور السلطة، الهوية، الحرية،فإنه يرى أن الحرية الأكاديمية تتعرض لمخاطر كثيرة لا في الدول العربية وحدها،وإنما أيضاً في الغرب وخاصة لدى أمريكا! وفي محاضرته المعنونة "**الهوية**.

السلطة.الحرية المتسلط

يتحرك خطاب سعيد "لإثبات أن **معظم الجامعات الغربية مؤسسات سياسية وهي امتدادات لدولة الأمن القومي الجديدة**. وأن الجامعات العربية تمثل التكيف لا الحرية والحذر لا الجسارة والحفاظ على النفس لاتعزيز المعرفة". ثم يؤكد أن روح الحياة الثقافية روح نقدية لاتبجيلية ووطنية، وهذه المقولة يطبقها على نفسه بقوله: **أنا فلسطيني عربي أمريكي ولا أتعاطف مع انتصار أية هوية من هذه الهويات على الأخرى**" ويصل بذلك إلى "**أن المثقف الرحالة يجتاز الأراضي ويهجر** المواقع الثابتة في كل وقت. أما المثقف المتسلط فلا يتحدث إلا عن عقله هو". إذ أنه "لايسعنا أن ندعي السعي وراء العدالة حين لاننادي إلا بالمعرفة المتعلقة بأنفسنا وحدنا وهكذا فإن نموذجنا للحرية الأكاديمية يجب أن يكون المهاجر أو الرحالة. فإذا كان علينا في العالم الحقيقي خارج

المؤسسة الأكاديمية أن نكون ذواتنا ولاشيء غير ذلك فإن علينا داخل المؤسسات الأكاديمية أن نكتشف وأن نسافر بين الذوات الأخرى والهويات الأخرى والتشكيلات الأخرى التى تحفل بها المغامرة الإنسانية".

تبقى الإشارة إلى مقالة شديدة الأهمية تناول خلالها إدوارد سعيد المثقف المنفى - ذلك الذى هو نقيض المثقف المتكيف أى الذى لا يقدر على التكيف مؤثراً البقاء خارج تيار الحياة العام،مقاوماً، عصياً على الاستيعاب والاحتواء. وهو لاينظر إلى المنفى باعتباره حالة فعلية فحسب "بل هو حالة استعارية أيضاً فبإمكان المثقفين الذين يعيشون فى مجتمعاتهم أن ينقسموا بدورهم إلى مثقفى داخل" ومثقفى خارج". فمن المثقفين من ينتمون إلى مجتمعهم كما هو انتماء كلياً ويرتقون فيه من غير أن يتلبسهم حس طاغ بالنشاز والانشقاق عن مجتمعهم فتصح تسميتهم إذ ذاك **"بالقائلين : نعم"** ومنهم من تصح تسميتهم **"بالقائلين: لا"** وهم الذين يكونون على فصام مع مجتمعهم، فهم خارجه، منفيون من حيث عدم حصولهم على الامتيازات والسلطة والأوسمة. وإن السياق يجدد طريق **"مثقف الداخل"** - وهو فى رأيى الدور الصحيح الذى ينبغى على المثقف المعاصر أن يؤديه - يتمثل أفضل تمثيل فى حالة المنفى وهى حالة انعدام التكيف مع المجتمع تكيفاً تاماً. وبهذا المعنى الماورائى يغدو المنفى - بالنسبة للمثقف - موازياً للتململ والحركة: **فلا يستقر المثقف على حال ولايقر الآخرين على أيضاً"**.

ثم يتحدث سعيد عن **"متع المنفى"** ويقصد بها الترتيبات المختلفة الخاصة بطرق العيش وزوايا النظر الشاذة التى توفرها تلك المتع أحياناً ."فقد لاتفوز بالجوائز، وقد لايرحب بك فى جمعيات التشريف (التى تهنىء نفسها فى الواقع وتستبعد بشكل روتينى "أصحاب المشاكل" المربكين، ولكنك ستستمر - بفضل المنفى والتهميش بعض الأمور الإيجابية".

ومن هذه الإيجابيات كما يحددها سعيد متعة الاندهاش.. متعة ألا تسلم بأى شىء على الإطلاق، بل أن تدبر نفسك حين تواجه أوضاعاً مهتزة غير مستقرة تربك معظم الأفراد الآخرين وتفزعهم باعتبار أن المثقف يعنى أساساً بالمعرفة والحرية لاكقيمتان مجردتان، وإنما بوصفهما تجربتين تم خوضهما بالفعل. والأمر الإيجابى الثانى بالنسبة للمثقف المنفى هو أنه يميل إلى أن يرى الأشياء لا كما هى بل كيف صارت إلى ماهى عليه.

فالمنفية - كما يحددها سعيد - هى **نموذج للمثقف الذى تغرية: مكافآت التكيف والإذعان والاستقرار أو تقضه وتربكه على حد سواء** فحتى لو لم يكن المرء مهاجراً أو مغترباً بالفعل فإن فى وسعه أن يفكر كذلك: فيطير بخياله واكتشافاته خلف الحواجز ويبتعد عن السلطات الممركزة قاصداً الهوامش حيث يتسنى له أن يرى الأشياء التى تتوه فى العادة عمن لم يسافر قط وراء الأمور التقليدية والمريحة".

لقد مثل إدوارد سعيد لنا "المثقف المسئول" بامتياز - هذا يقول د.**سماح إدريس** فى تقديمه: فقد كان على الدوام شديد الأهبة للتحدث فى موضوع محاضرته: يأتى وفى جعبته مثال كامل وقصاصات جرائد وتقارير حكومية وأرقام موثوقة ويتدفق فى الحديث - بلغة آسرة تعتبر من أكثر لغات الناطقين بالإنجليزية تماسكاً وإبداعاً - فيشد انتباه الناس ويربك أصحاب القناعات المعادية. أذكر فى مؤتمر نظمناه فى جامعة كولومبيا - وعنوانه "الهوية الوطنية الفلسطينية" - أن مسؤولة حزب الليكود الصهيونى الفاشى انفجرت بالبكاء بعد أن أفهمها سعيد بمايقرب الهزء منها! وحدث فى مناسبة أخرى نظمناها باسم تجمع الطلاب المناهضين للتدخل الأمريكى فى الخليج أن انبرى سعيد لطالب صهيونى متطرف يسوق حججاً معروفة فى الخطاب الإسرائيلى وكان سعيد يقاطعة بكلمة أو جملة فيرتبك الصهيونى حتى تهاوت جميع حججه وصفق الحضور لإدوارد سعيد إعجاباً وتقديراً. ومع ذلك فإن نجومية سعيد لم تدفعه فى أى وقت من الأوقات إلى الكسل والانكفاء، بل كان على الدوام مطلعاً على آخر الكتب والتقارير والأبحاث، ولم يكن شأن أكثر أساتذة الجامعات (فى الولايات المتحدة وهنا للأسف!) ليجتر المعلومات التى اكتسبها منذ أيام الدكتوراه. وهذا ما جعل إدوارد سعيد مثقفاً عصرياً ورا هنياً بامتياز، ومن هنا أيضاً احترامه "لمسئووليته" بالمعنى الأكاديمى - لا السياسى وحده - ومايتصل بهذا المعنى الأكاديمى من احترام لشرف الكلمة ولمقتضيات العلم والبحث.

وثيقة (١)

لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

في شهر أغسطس الماضي نشرت "أدب ونقد" البيان التأسيسي للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية التي تأسست في القدس عام ١٩٨٩. وفيما يلي نص البيان الختامي الذي أصدرته الجمعية العمومية للجنة بعد انعقادها في اليرموك في دمشق ١٩٩٤/٩/٣٠ وخطة عمل اللجنة لموسمها القادم.

خطة عمل لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية المعتمدة من الجمعية العمومية

(١٩٩٤/٩/٣٠)

تعمل لجنتنا على استنهاض ما هو خيّر في شعبنا، وإحياء ثقافة التحرير، وبلورة مشروع ثقافي وطني، حميم الصلة بالثقافة العربية، من أجل المساهمة في النهوض في وجه التطبيع والتهويد، وصولاً إلى إحباطهما.

أولاً: أهداف اللجنة:

-جعل الثقافة الوطنية الفلسطينية عنصراً فاعلاً وأساسياً من عناصر الوحدة الوطنية، وضمن أسلحة المواجهة مع أعداء الأمة.

- تعميق الروابط بين مناطق الشتات، وبينها وبين الوطن المحتل، الذى يجب أن نوليه اهتماماً خاصاً.

- تكوين جبهة ثقافية وطنية.

- شحذ الطاقات الثورية والمعنوية لشعبنا.

- الذود عن ثقافتنا الوطنية وتراثنا الشعبى فى وجه الغزو الثقافى والهجمات المعادية.

- رعاية ثقافتنا الوطنية، والعمل على تعميقها، وكشف محاولات تشويهها، أو السطو عليها، أو محوها.

- التصدى للتطبيع مع العدو الصهيونى الامبريالى، وأدواته فى المنطقة.

- مجابهة الثقافة التى يجرى الترويج لها، تحت يافطة النظام الدولى الجديد، والتى ترمى إلى تركيع العقل العربى.

- الدفاع عن حرية المثقفين الوطنيين الفلسطينيين فى التعبير، وإبداء الرأى، والدفاع عن مصالحهم وحقوقهم.

ثانياً مجالات التحرك:

- المثقفون الفلسطينيون؛

- التجمعات الفلسطينية؛

- المنظمات الثقافية، والنقابية، القطرية والقومية والدولية.

ثالثا- وسائط التحرك:

الدوريات ؛ المحاضرات؛ الندوات؛ المؤتمرات؛ الكتب وأشكال التعبير الفنى.

رابعاً- الخطوات:

- العمل على توفير مقر لأمانة سر اللجنة؛

- التحرك السريع لمواجهة الأحداث الثقافيةالجارية، والجوانب الثقافية فى مختلف الأحداث والظواهر.

-توفير دعم مالى غير مشروط، لمواجهة متطلبات العمل وأوجه النشاط،

- إصدار مجلة تجسر الهوة بين المثقفين والناس، وبين مواقع الشتات، وبينها وبين الداخل.

خامساً- أولوية التحرك:

- كشف الأبعاد الخطيرة الآنية والاستراتيجية، لاتفاق أوسلو-واشنطن، وتداعياته، بالشرح والتوعية والتحريض.

- تكثيف الجهود الفكرية من أجل القاء الضوء على مخاطر "النظام الشرق أوسطى" لأوسع دائرة ممكنة من

جماهير الأمة.

- التأكيد على إمكانية التصدى للمخططات الأمبريالية والصهيونية، ووجوبها.

أمانة السر

البيان الختامى الصادر عن الجمعية العمومية للجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية الفلسطينية

(٣٠/٩/١٩٩٤م)

فى المراحل التى تعانى فيها أمة من الأمم حالة المحنة، وفقدان الأمل بمستقبل يتجاوزها تبرز أهمية المثقف، من رجل الفكرة إلى الفنان، إلى الأديب والعالم، ليستنهض ما فى الأمة من عوامل النهضة الثاوية تحت الرماد، لينبعث ما فى ثقافتها كل حى وأصيل، ثقافة تجمع ما تشتت، وتنير أمام الأجيال درب الكفاح.

وإذا كان العرب كافة يمرون ، اليوم ، بأسوأ مراحل تاريخهم المعاصر، حيث تسلب إرادتهم فى تحقيق مصيرهم المنشود فى الوحدة، والعدالة، والاستقلال، وحيث يعرض عليهم التصالح مع عدو قومى، عاث احتلالا لأرضهم، وقتلاً لأبنائهم، وتشريداً لهم، فإن الخطر كل الخطر فى الاستسلام والرضى لواقعهم، كقدر لاراد له.

إن الاستسلام ليس ممارسة عملية، فقط، بل هو أكثر من ذلك، إنه أيديولوجيا تسعى لإنجاب القناعة لدى أبناء الأمة باسم العقلانية، وروح العصر، وغياب توازن القوى- بالقبول بكل ما هو مناقض للآمال! التى دفع العرب من أجلها خيرة أبنائهم، وتحملوا كل تبعات النضال خلال أكثر من نصف قرن من هذا الزمان.

ولهذا فإن الصراع مع العدو القومى الصهيونى- الاستعمارى والإمبريالى وأتباعه، لا يتعين بصورة أحادية، بل يأخذ أشكالاً متعددة ، ومنها الصراع الثقافى.

فالعدو يسعى لفرض مفاهيم جديدة فى ثقافتنا الروحية، ليسلبنا واقع الانتماء إلى هويتنا التاريخية واللغوية والجغرافية، لإلغاء مفهوم الوطنية التى لا تعنى إلا حب الوطن والانتماء إليه، والدفاع عنه، والارتباط بثقافته، التى تكونت عبر جهد مئات السنين. ولهذا فهو لا يسعى إلى تزييف تاريخنا وثقافتنا فحسب ، بل يريد ، أيضاً أن يصادر على أهدافنا، كى يسهل عليه تكريس واقعنا المجزأ، واحتلال فلسطين، ومد سيطرته إلى



أجزاء شتى من وطننا العربى، ونزع اللحمة بين أبناء الشعب العربى الواحد.

ولهذا فعلى أبناء الأمة العربية أن يخفوا- وخاصة من يمثلون ضمير الأمة الحى- بكل ما أتوا من معرفة، وعلم، وإبداع- لمواجهة هذا الخطر القائم والقادم.

ونحن المثقفين العرب والفلسطينيين - المجتمعين فى هذا المكان - إذ نعلن استمرارالمواجهة الثقافية، فإنما نسعى لأن تتحول الثقافة العربية إلى أداة ناجحة فاعلة، لتحول الطاقة الروحية لدى الأمة العربية إلى عامل رفض وتمرد لواقع الهزيمة، التى يراد لها أن تطال كل مجالات حياتنا.

منطلقين من أن فلسطين، أرضاً، وثقافة، وشعباً، جزء لا يتجزأ من الأمة العربية والوطن العربى الكبير.

منطلقين من أن ثقافتنا الوطنية العربية، التى تنطوى على ما هو عظيم، إنسانى، وخيّر ،قادرة على مواجهة الايديولوجيات العرقية- العنصرية- الامبريالية، وثقافة الاستسلام والخضوع.

ولهذا فإن شعبنا يتجه إلى تكوين جبهة ثقافية عربية، منيعة على الاختراق، رافضة لكل أشكال التطبيع، المراد لها أن تسود الآن. آملين أن تتحول الكلمة الحقة إلى ممارسة فاعلة نحو تحقيق الأهداف الوطنية والقومية والتقدمية المنشودة.

وثيقة (٢)

نداء من المثقفين فى مصر

إلى الضمير الإنسانى

يعلن المثقفون فى مصر موقفهم المبدئى مع أشقائهم وزملائهم من المثقفين والمبدعين العراقيين الذين يتساقطون كل يوم بسبب الحصار الاقتصادى، ومنع الدواء، والغذاء عنهم وعن شعبهم أطفالاً ونساءً، وشيوخاً، ويعلنون تضامنهم مع الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة الرائدة التى أسهمت فى المسيرة الإبداعية للشعر العربى والتى تعانى الآن من مرض عضال ومن نقص الأدوية فى العراق.. ويطالب المثقفون فى مصر جميع المؤسسات الشعبية والإقليمية والعالمية بالوقوف ضد الحصار اللاإنسانى وذلك بالعمل المباشر الدؤوب لإطلاق أرصدة الشعب العراقى المجمدة فى بنوك العالم وإرسال المعونات الإنسانية الفورية من أدوية وأغذية ومستلزمات طبية ضرورية عن طريق الهلال الأحمر والصليب الأحمر والمنظمات الإنسانية.

١- أبتهال محمد سالم (أديبة)
٢- إبراهيم أصلان (روائى)
٣- إبراهيم فتحى (ناقد)
٤- إبراهيم عبد المجيد (روائى)
٥- إبراهيم منصور (كاتب)
٦- أحمد إبراهيم الفقيه (كاتب)
٧- أحمد حسان عبد الواحد(مترجم)
٨- أحمد زايد (أستاذ جامعى)
٩- أحمد زرزور (شاعر)
١٠- أحمد الشهاوى (شاعر)
١١- أحمد صبحى منصور (كاتب)
١٢- أحمد عبد الرازق الهوارى (باحث)
١٣- أحمد عبد المعطى حجازى (شاعر)
١٤- أحمد عمر شاهين (كاتب روائي)
١٥- أحمد مصطفى أبو زيد (أستاذ جامعى)
١٦- أحمد مظهر (ممثل)
١٧- إدوار الخراط (روائى)
١٨- إدوار سعيد (أستاذ جامعى)
١٩- إدريس على محمد (روائي)
٢٠- أروى صالح (مترجمة)
٢١- إسماعيل بهاء الدين (ناشر)

٢٢- أمينة رشيد (أستاذة جامعية)
٢٣- ألفت الروبى (أستاذه جامعية)
٢٤- بركسام رمضان (صحفية)
٢٥- بشير السباعى (كاتب)
٢٦- بهجت عثمان (رسام)
٢٧- بهيج إسماعيل (كاتب مسرحى)
٢٨- ثريا التركى (أستاذة بالجامعة الأمريكية)
٢٩- ثريا لبنة (عضو بمجلس الشعب)
٣٠- جابر عصفور (أمين عام المجلس الأعلى للثقافة)
٣١- جابر النبى الحلو (قاص وروائى)
٣٢- جمال عبد الناصر (فنان تشكيلى)
٣٤- جلال أمين (أستاذ بالجامعة الأمريكية)
٣٥- جلال الغزالى (كاتب)
٣٦ - جميل شفيق (رسام)
٣٧- حازم شحاته (ناقد)
٣٨- حامد طاهر (أستاذ جامعى)
٣٩- حسن حنفى (أستاذ جامعى)
٤٠ حسين عبد القادر (أستاذ جامعي)
٤١- حلمى شعراوى (باحث)
٤٢- حمدى السكوت (أستاذ جامعي)
٤٣- حسن طلب(شاعر)
٤٤- حلمى سالم (شاعر)
٤٥- خالد عبد المحسن طه بدر (أستاذ جامعي)
٤٦- خيرى عبد الجواد (روائى)
٤٧- رضوى عاشور (أستاذة جامعية وكاتبة)
٤٨- رؤوف عباس (أستاذ جامعي)
٤٩- ريشار جاكمون (مترجم)
٥٠- زينب صادق (كاتبة)
٥١ - زين العابدين فؤاد (شاعر)
٥٢- سلمى الشيخ سلامه (صحفية سعودية)
٥٣- سعيد النجار (أستاذ جامعى)
٥٤- ساميه محرز (أستاذة بالجامعة الأمريكية)
٥٥- سعيد الكفراوى (قاص)
٥٦- سلوى بكر (كاتبة)
٥٧- سليمان إبراهيم سليمان (موظف)
٥٨- سليمان فياض (كاتب)
٥٩- سهير مرسى (أستاذة جامعية)
٦٠- سيد البحراوى (أستاذ جامعي)
٦١- سيد خميس (ناقد وسيناريست)
٦٢- سيزا قاسم (أستاذ ة جامعية)
٦٣- شمس الدين موسى (كاتب)
٦٤- صبرى أبو علم (هيئة الآداب والفنون بالإسكندرية)
٦٥- صبرى موسى (كاتب)
٦٦- صلاح قنصوه (أستاذ جامعى)
٦٧- صلاح السروى (أستاذ بأكاديمية الفنون)
٦٨- صنع الله إبراهيم (أديب)
٦٩- طلعت شاهين (مترجم)

٧٠- طلعت مسلم (لواء متقاعد)
٧١- عبد الله الطوخي (كاتب)
٧٢- عادل صادق (مخرج)
٧٣- عبد الحكيم حيدر (قاص)
٧٤- عبد الحميد بركات (أمين مساعد حزب العمل)
٧٥- عبد الحميد حواس (مركز الدراسات الشعبية)
٧٦- عفاف مراد محفوظ (إخصائية نفسية)
٧٧- عبد المنعم تليمة (أستاذ جامعي)
٧٨- عبد المنعم رمضان (شاعر)
٧٩- عبد المنعم عثمان (مخرج)
٨٠ - عبد الهادي الوشاحي (فنان تشكيلي)
٨١ - عبد الوهاب المسيري (أستاذ جامعي)
٨٢ - على منصور (شاعر)
٨٣- عطيات الأبنودي (مخرجة سينمائية)
٨٤- عبد المنعم عواد يوسف (شاعر)
٨٥ - عرب لطفي (مخرجة سينمائية)
٨٦- عريان نصيف (محام)
٨٧- عصام بهي (أستاذ جامعي)
٨٨- عواطف عبد الرحمن (أستاذة جامعية)
٨٩- فتح الله خليف (أستاذ جامعي)
٩٠- فتحي عبد الله (شاعر)
٩١- فتحية العسال (كاتبة)
٩٢- فريدة مرعي (أمينة مكتبة بالجامعة الأمريكية)
٩٣- فكري عبد المطلب (صحفي)
٩٤- لطيفة الزيات (أستاذة جامعية وكاتبة)
٩٥- ليلى سويف (أستاذة جامعية)
٩٦- ليلى الشال (مدير عام)
٩٧- ليلى الشربيني (باحثة)
٩٨- ماجد يوسف (شاعر)
٩٩- محمد أشرف البيومي (أستاذ جامعي)
١٠٠- محمد أبو الإسعاد (أستاذ جامعي)
١٠١- محمد إبراهيم مبروك (كاتب)
١٠٢- محمد البساطي (أديب)
١٠٣- محمد زكي العشماوي (أستاذ جامعي)
١٠٤- محمد سليمان (شاعر)
١٠٥- محمد الشحات (شاعر)
١٠٦- محمد عفيفي مطر (شاعر)
١٠٧- محمد صالح (شاعر)
١٠٨- محمد صدقي (روائي)
١٠٩- محمد فريد أبو سعده (شاعر)
١١٠- محمد محمود عبد الرازق (ناقد)
١١١- مجدي أحمد حسين (رئيس تحرير الشعب)
١١٢- محمود حشيش (فنان تشكيلي)
١١٣- محمود الورداني (روائي)



١١٤- مجدى يوسف(أستاذ جامعي)

١١٥- مصطفى أبو النصر (روائى)

١١٦- مصطفى بكرى (رئيس تحرير الأحرار)

١١٧- مصطفى طيبه (صحفى)

١١٨- منتصر القفاش (قاص)

١١٩- منى حلمى (أديبة)

١٢٠- منى ميخائيل (أستاذة بجامعة نيويورك)

١٢١- مهدى محمد مصطفى (شاعر)

١٢٣- مهيون ملك (خبيرة اقتصادية)

١٢٤- نجاد البرعى (محام)

١٢٥- نبيلة إبراهيم (أستاذة جامعية)

١٢٦- نعمات البحيرى (كاتبة)

١٢٧- نجيب محفوظ (كاتب)

١٢٨-نصر حامد أبو زيد (أستاذ جامعى)

١٢٩- نيكولاس هو بكنز (رئيس هيئة التدريس بالجامعة الأمريكية)

١٣٠- هشام قشطة (شاعر)

١٣١- هالة البدرى (صحفية)

١٣٢- هدى الصدة (أستاذة جامعية)

١٣٣- هدى وصفى (أستاذة جامعية)

١٣٤- وحيد الطويل (صحفى)

١٣٥- وداد شلبى (عضوة بمجلس الشعب)

١٣٦- وليد أحمد الخشاب (معيد بآداب القاهرة)

١٣٧- وليد منير (شاعر وناقد)

١٣٨- يوسف أبو رية (قاص)

كلام مثقفين

صلاح عيسى

يوسف شاهين بين تكفير الظلاميين وتخوين المتنورين

انزعجت بشدة من الحملة العنيفة التى يشنها بعض الكتاب والمفكرين والنقاد الذين اشتهروا بآرائهم التنويرية على فيلم "المهاجر" - أحدث أفلام "يوسف شاهين" - ليس فقط لأن الفيلم عمل عظيم بكل المقاييس الفنية والفكرية ، ولكن كذلك لأن طريقة هؤلاء السادة المتنورين فى قراءة الفيلم، لا تكاد تختلف عن الطريقة التى قرأه بها المتزمتون الظلاميون، ولا تبتعد كلتاهما كثيراً عن الطريقة التى قرأ بها الشيخ "عمر عبد الرحمن" رواية "أولاد حارتنا" لـ "نجيب محفوظ" فإذا كان الظلاميون، يكفرون الفيلم، فإن خصومهم المتنورين يخونون صاحبه!

وحتى الآن ، مايزال المتزمتون الظلاميون يصرون على القول، بأن "المهاجر" هو تأريخ سينمائى لسيرة النبى يوسف عليه السلام، لم يتجاسر صاحبه - فحسب - على تجسيد شخصية أحد الأنبياء على الشاشة، بالمخالفة للفتوى الدينية التى تحظر ذلك، بل وتجاسر - كذلك - فنسب إليه صفات بشرية منها أنه كان يشتهى - فى خياله - امرأة العزيز، ومنها أنه وضع ألفاظاً سوقية على لسانه، وهو منطق يتجاهل عن عمد ، تنويه الفيلم فى مقدمته بأنه لاصلة له بأية أحداث تاريخية ويتناسى - مع سبق الإصرار - أنه غير فى أسماء الأبطال، وفى مواقع - ووقائع - الأحداث ووظائف الشخصيات، لكى يبتعد عن كل مظنة بأنه يروى قصة يوسف الصديق!

ولأن الفيلم "يستوحى" قصة النبى يوسف، ولا يؤرخ لها ، فلا تجوز محاسبته على عدم الالتزام بالفتوى الدينية التى تحظر تجسيد شخصية الأنبياء ، لأنه التزم بها فعلاً، ولاتجوز محاسبته على عدم دقة الوقائع التاريخية، لأن التغيير فيها دليل على براءته من مخالفة الفتوى، وليس من حق أحد أن يصادر على حقه فى استلهام إحدى القصص الدينية، لأن القصص الدينى، كان - ومايزال - احد أهم مصادر التراث الروائى والدرامى، الذى بشر بالقيم الفاضلة التى جاءت بها الأديان، ولأن تيمة "الصراع بين الأخوة على حب أبيهم ، كانت مصدراً لمئات من الأعمال الفنية، لم تكن أولها قصة الأخوة "كارامازوف" ولم يكن آخرها هو فيلم "المهاجر"!

والغريب أن المفكرين المتنورين، يبدأون تخوينهم للفيلم من نفس النقطة الخطأ التى يبدأ منها المتزمتون الظلاميون تكفيرهم له، فيصرون على تجاهل كل الحقائق، وعلى افتراض متعسف بأنه "يؤرخ" لسيرة النبى يوسف، ولأن يوسف هو أول من هاجر إلى مصر من "بنى إسرائيل" فإنهم يعيدون تفسير أحداث الفيلم على ضوء فكرة مسبقة ومتعسفة واستناداً إلى جدول معادلات حسابية لاصلة له بطريقة تذوق الأعمال الفنية، فالبطل الإسرائيلى "رام" شخصية متكاملة تجمع بين كل الفضائل والمهارات، أما المصريون فهم مشغولون عن الحياة بالموت وعن الدنيا بالآخرة، وحاكمهم الفرعون غير متزن عقلياً، وقائد جيشهم عاجز جنسياً وكبيرة كهنتهم - التى ترمز فى رأيهم لمصر - فاجرة تراود الرجال عن أنفسهم، والذى ينقذهم من المجاعة هو الإسرائيلى "رام". والخلاصة التى يخرجون بها من صالة السينما هو أن "المهاجر" يشيد بالعبقرية الإسرائيلية ويحط من شأن المصريين، ويدعوهم للتعاون معهم والتعلم منهم، فهو بذلك يروج للسوق الشرق أوسطية.

ولا معنى لما يقوله هؤلاء السادة المتنورون، إلا أنهم يعطون لدولة إسرائيل الحالية الحق فى تفسير قصة سيدنا يوسف - كما وردت فى الكتب المقدسة - لصالحها ، مع أن الصهيونية حركة قومية دنيوية تقوم على تفسيرات خاطئة ومتزمتة لما ورد فى التوراة، تنكرها - نحن العرب - عليها ، ولا معنى له - كذلك - إلا أنهم لايتعففون عن تزييف الحقائق والمشاهد وجمل الحوار لتأكيد وجهة نظرهم فليس فى الفيلم ما يشير إلى أن "رام" قادم من فلسطين، أو أنه من بنى إسرائيل، وقومه كما نراهم على الشاشة أجلاف بدائيون، متخمون بمشاعر كريهة تصل إلى حد أن يقتل الأخ أخاه، والذى علمه الزراعة مصرى، والفرعون ليس هو مصر إلا بمقدار ما كان الملك فاروق أو الرئيس السادات هو مصر، ولم يكن قائد الجيش العاجز جنسياً مصرياً ، وزوجته التى تراود "رام" عن نفسه ليست رمزاً لمصر، فهى أسيرة حرب، وهؤلاء جميعاً ليسوا مصر، بل هم طبقة حاكمة تستغل المصريين وتسومهم العذاب، أما الشعب فهو يحصب كبير الكهنة بالطوب، ويدبر لثورة ضد الفرعون وكهنته ليعلن ديانة جديدة تعبد الشمس باعتبارها مصدر الحياة والنماء، وينضم إليهم "رام" الذى يعود إلى أهله ليطبق فى بلده ما تعلمه فى مصر ومن المصريين.

ولا معنى لذلك كله، الا أن ما توصل إليه السادة المتنورون، هو على عكس ما يقوله الفيلم ولاتفسير له إلا أنهم فكروا فى الظلام، فكتبوا كلاماً ظالما!

ترقبوا بعد أيام

الشمندورة

أول رواية فى الأدب النوبى الحديث

للروائى الراحل

محمد خليل قاسم

العدد رقم ٤

من سلسلة

«كتاب أدب ونقد»

تقديم : رفعت السعيد

فريدة النقاش

صلاح السروى

إبراهيم فهمى

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

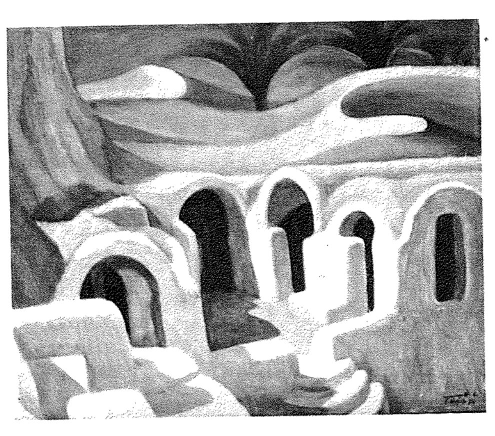
الثمن ١٥٠ قرشا

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096

العدد
١١٢
ديسمبر
١٩٩٤

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية



- عبد الحميد السايح: **لا صلاة تحت الحراب**
- بدر شاكر السياب **"وفى العراق جوع"**
- **جزائر الحاكمية.. جزائر الأمل**
- **تحية من حفيدة مصطفى زيور**
- **أدباء مصر يواصلون رفض الصهيونية**
- **ما بعد الحداثة فى الأدب والنقد**

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي/ديسمبر ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: محيى الدين اللباد

لوحة الغلاف: للفنان: عز الدين نجيب

الرسوم الداخلية للفنان : جودة خليفة

أعمال التوضيب الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف:

عزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى

مراجعة لغوية : عبد الله السبع

صف: أجهزة جريدة «الأهالى» ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت.

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

المحتويات

أول الكتابة

لم تكن المصادفة وحدها هى التى منحت لعددنا هذا طابعاً عربياً إذ تحل الذكرى الثلاثون لرحيل الشاعر العراقى "**بدر شاكر السياب**" أحد رواد التجديد ومؤسسى الشعر الحر فى الوطن العربي، لكننا اخترنا بوعى أن نمد ابصارنا إلى مغرب الوطن العربى حيث تعيش الجزائر محنتها فى محاولة للنظر فى أعمق أعماق ما يجري والبحث عن جذوره. وكان الصديق "**محمد عثمان أمين**" مدرس الفلسفة المصرى بالجزائر قد زارنا قبل عدة شهور وحكى طويلاً عن مشاهداته فى الجزائر ورؤيته الخاصة من واقع الحياة اليومية للأسباب المتعددة للمحنة القائمة وطلبنا منه أن يكتب ماحكاه.. وهو المدرس- لم يكن قد كتب من قبل سوى الدروس التى يلقيها على طلابه، وكانت لنا هذه الصورة الفاجعة من أرض المليون شهيد، الأرض التى طالماً غنينا لها، وأستلهمنا بسالة أبنائها فى مواجهة الاستعمار الاستطانى الفرنسى الذى شوهها عبر مائة وثلاثين عاماً من الأذلال.. الجزائر التى لايرد إسمها على خاطري الاوأتذكر.. ما كان حفلاً بهيجاً.. حيا تألقت فيه الوجوه السمراء والسوداء لثوار من آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية جاءوا ليشاركوا فى الاحتفال بعيد الثورة الجزائرية في

حديقة القصر الذي كان مقراً للسفارة .. وخطا الفنان الكبير "**محمد فوزى**" الذى لحن نشيد الثورة ليتسقبله الحاضرون بالتصفيق فحسب وإنما بكلمات النشيد الذي كتبه "**مفدى زكريا**" الشاعر الجزائرى.. **وقد أقسمنا أن تحيا الجزائر**

كانت تلك هى سنوات الأمل والتطلع للأمام والإستهانة بكل الصعاب.. فلم نكن نعرف حينذاك أن ما ينتظرنا بعد التحرير هو الأصعب.. الأصعب.

سوف تكتشفون فى قراءة "**محمد عثمان أمين**" لواقع التعليم والإعلام فى الجزائر.

كيف تتشابه ظروف نشأة الأفكار الظلامية والإرهابية فى كل من مصر والجزائر البلدين المحورين فى مشرق الوطن العربى ومغربه والدور الذي لعبه الشيخ "**محمد الغزالي**" مفتى الإرهاب فى مصر لكي يفتح أبواب هذا الجحيم المستعر فى الجزائر..

وكيف أدى الافقار الثقافى العام لبروز وسيطرة هذه التيارات التى تتغذي عليه "فقراء الفكر المتقدم أقل بكثير من قراء الظلاميات نظراً لاحتياج الفكر الراقي إلى ثقافة واسعة ولغة حديثة متقدمة، وكانت الغلبة للظلامية التى تباع كتبهابالكرتونة.."

ويصل بنا "**محمد عثمان أمين**" إلى الرهان الذي تتمسك به غالبية القوي فى الجزائر، أى الحل الأمنى، وتحسين الوضع الإقتصادى.. ثم يتساءل في أسي.. ونحن نتساءل معه:

هل يجدى هذا؟

ونختار من مجلة "**القصيدة**" التى تصدرها جمعية الجاحظية فى الجزائر حكاية الشاعر الشهيد "**يوسف السبتى**" أمين عام الجمعية وقصيدته.والكلمات التى قدمه بها الروائى الكبير "**الطاهر وطار**"...

كتب **السبتى** قصيدته بالفرنسية ليكون اختيار اللغة نفسه وجها من وجوه المحنة، حيث هيمنت الروح الفرانكفونية فى مرحلة سابقة، وانقسم التعليم بين الكتب التراثية العربية الصفراء الساذجة وبين ثقافة حديثة حملتها اللغة الفرنسية وحدها أى لغة المستعمرين.. وسوف نجد في هذه الحكاية المأساوية تخطيطا أوليا لمحنة الجزائر الثقافية مع الوجه الآخر لها حيث تمتد يد الإرهاب الأسود لتحصد بعض ألمع مثقفى الجزائر وأكثرهم إخلاصاً ونفوذاً، هؤلاء الذين كافحوا هيمنة الفكر الظلامى أو الفكر الاستعمارى الفرانكفونى فى آن واحد، وكأن الجزائر قد أصبحت "**مملكة المجنونين**" .. وهى الصورة التى

تتألق فى قصيدة الشاعر الشهيد.. كأنها شهادة أخري علي ما يجري.

ولا يملك المثقفون المصريون الذين طالتهم المدافع الرشاشة والسكاكين، والمثقفون الجزائريون الذين تتبارى فى حصدهم الأيدى المشبوهة الملوثة إلا أن يواصلوا كفاحهم من أجل وطن علمانى ديمقراطي ومتحرر من كل أشكال الاستلاب والإستغلال والظلام.. وهو طريق طويل مليئ بالأشواك والتضحيات ولكن لا مفر لنا من أن نقطعه حتى النهاية، وما أشد حاجتنا لأن يبرز إلى الوجود ذلك المشروع المتكامل لليسار العربى: مشروع التحرر والاستنارة والتقدم. والقوى الحية لمثل هذا المشروع هى أكبر كثيرأمما نظن، ويحق لنا نحن المثقفين فى مصر أن نعول على ولادة اتحاد المثقفين الذى تنادي نفر منا لإنشائه بعد العدوان الخسيس على "**نجيب محفوظ**" باسم الدين، كما يقول الشاعر "**ماجد يوسف**" فى قصيدته المهداة إلى نجيب محفوظ:

أنا منى لربى وبصفتى
ح أتحمل جهلى ومعرفتى

ويطل علينا الوجه الفلسطينى فى مذكرات الشيخ "**عبد الحميد السايح**" الرئيس السابق للمجلس الوطنى الفلسطينى الذي يرفض الصلاة تحت حراب الاحتلال الصهيونى.. ويحكى عن التاريخ كأنه يستشرف المستقبل الذى تتطلع إليه قوى التقدم والحرية.. مستقبل فلسطين الديمقراطية التى يعيش على أرضها أبناء كل الديانات .

فقبل نشوء الحركة الصهيونية فى فلسطين "كانت الروح السائدة فى تلك الفترة هى روح التسامح والمودة، وما كان العرب يشعرون بأى روح عدائية تجاه اليهود.."

أما على الجانب اليهودي: "فإن المجموعة اليهودية التى تدعى ناطورى كارتا والتى تقطن فى حى مميز بالقدس لها موقف مناهض للدولة الصهيونية، بل ووصل الأمر لأن تعتبر أن منظمة التحرير هى ممثلتها.."

ويحكى الشيخ السايح كيف رفض "**عبد الناصر**" مشروعاً لإنسحاب إسرائيل من غالبية الأراضى المحتلة بعد ١٩٦٧ مع تأجيل موضوع القدس وقد بنى عبد الناصر رفضه قائلاً: «**إذا أجلنا قضية القدس ضاعت علينا إلى الأبد**».

وفى العراق جوع..

حرصنا أن يضم الديوان الصغير من أشعار "**بدر شاكر السياب**" قصيدة **أنشودة المطر**" لافحسب لأنها واحدة من أهم وأجمل قصائده التأسيسية ولكن أيضا لأن بها هذا البيت: "وفى العراق جوع"

فلعل تلك الصرخة المنبعثة من أعماق الشاعر وأعماق التاريخ وصمت القبور أن تسهم فى إحياء الضمائر الميتة إزاء ما يجرى فى العراق في ظل الحصار ولعلها أن تكون صدى لصرخة الروائي والباحث "**أحمد شمس الدين الحجاجى**" رئيس المؤتمر التاسع لأدباء مصر فى الأقاليم وهو ينادى الحكم فى مصر كى يبادر بالعمل فى المحافل الدولية لرفع هذا الحصار الظالم الذي يدفع ثمنه- جوعاً- شعب عربى وقع بين مطرقة بطش حاكمه ودمويته وسندان النظام العالمى الأمريكى الجديد الذى يسعى عبر انفراده بالعالم لتأديب الشعوب وكسر طموحها للتحرر والتقدم.

ولكننا نقدم "**السياب**" أيضاً احتفالا به كشاعر عظيم يقول عنه "**د. سيد البحراوى**" الذى اختاره ليكون موضوع بحثه للدكتوراة إنه: "النواة الصلبة للشعر الحر الذي هو بدوره النواة الصلبة للشعر المعاصر التى وجهت أقوى الضربات للجمود الكلاسيكى والميوعة الرومانسية.

أما "**ماجد يوسف**" الذى اختار لنا القصائد فيرى فى السياب "إستخلاصاً عبقرياً وشعرياً لروح اللحظة التاريخية لأمته التواقة للنهوض. كان التعبير الجمالى الأنقى والأرفع عن مجمل القوى التجديدية والتيارات الثورية والوعى النهضوى والأفكار الإصلاحية التى كانت تتجاذب الأمة العربية كلها.."

ومن تونس نقرأ فى بعض أوراق الندوة التى خصصتها مؤسسة «**جائزة عبد العزيز سعود البابطين**» للشاعر "**أبى القاسم الشابى**"، وأقامتها فى مدينة "**فاس**" المغربية وشارك فيها باحثون وإعلاميون من كل أرجاء الوطن العربى كانوا وهم يتجادلون وتحتدم النقاشات بينهم يقولون دون تصريح إننا أمة واحدة وعلى حد تعبير "**د.أحمد درويش**" أستاذ الأدب فى كلية "**دار العلوم**" لايمكن أن تجد مؤتمرا مشابها يجمع مفكرين وكتاباً وباحثين من دول الاتحاد الأوروبى مثلا يناقشون موضوعاً شبيها بموضوعنا.. ألا ترون فى مثل هذا النشاط رداً ضمنياً على التفكك..؟

قضايا ما بعد الحداثة فى الأدب

والنقد موضوع واسع تقدم المحررة مفتتحاً أوليا له وكلنا أمل أن يتابع النقاد والمبدعون تجليات هذه الظاهرة كل فى مجاله، فالحداثة ومابعد الحداثة ليست موضة فكرية يمكن أن يختارها المبدع أو النقاد أو يتركها.. بل هى حالة مركبة اجتماعية اقتصادية حضارية سياسية تتجادل عناصرها فى الواقع العالمى وتتبدى فى أشكال مختلفة فى كل البلدان حتى تلك التى لم تخرج نهائياً من أشكال الانتاج ماقبل الرأسمالي.. وربما سوف نخطئ كثيراً إذا لم نناقش الموضوع من على هذه الأرضية واضعين كافة محدداتها الكلية والجزئية فى الاعتبار.

وفى قراءته النقدية لصالون الشباب الثالث عشر والذي كان موضوعه "سيناء" يشير لنا الفنان الناقد "**مصطفى المسلمانى**" الفروق الدقيقة بين العمل الفنى المركب وذلك القائم على الأداء الحركي فى الفن التشكيلى وكلها صياغات جديدة على الحركة التشكيلية المصرية من الطبيعى أن يرتاد الشباب آفاقها. ويحلل لنا أسباب أزمة الفن التشكيلى فى مصر من نقص المعلومات والدوريات المتخصصة وغياب الجماعات الفنية التى تتفق على رؤية واحدة وغياب سوق للفن وسيطرة الأفكار الأصولية على المجتمع..

وتقدم لنا الناقدة "**فاطمة إسماعيل**" رؤية أخرى للمعرض.. وسوف تلاحظون أننا نتجنب فى الغالب الكتابة عن الفن التشكيلى الذى يحتاج إلى طباعة جيدة حتى تتضح القسمات الجمالية للأعمال وهو ما لايوفره لنا هذا الورق الرخيص الذي نطبع عليه "**أدب ونقد**" والذي نعدكم أن نخوض معركة تحسينه مع الإدارة المالية حتى النهاية.

أما المحللة النفسية "**أمل محمود**" التى تقدم نفسها باعتبارها حفيدة "**مصطفى زيور**" إذ هى تلميذه "سامى على".. فإنها تؤكد أن عددنا هذا ليس مصادفة حين تقول فى تحيتها الحارة لجدها إنه علمهم "**أن الأمة العربية تملك غدها لو تكاتف الأبناء بالعلم وآمنوا بقيمة الإنسان وكانت لديهم إرادة التحدى..**

فمن ياترى غير المثقفين سوف يلهم هذه الإرادة وينفث فيها الروح.. إننا نطرح هذا السؤال عليكم وعلى أنفسنا..

المحررة

دراسة

قضايا ما بعد الحداثة في الأدب والنقد

فريدة النقاش

لم يكن النقاد العرب قد فرغوا بعد من الجدل الحامى الوطيس عن الحداثة جذور نشأتها وتجلياتها فى الأدب والنقد حين أصبح المصطلح الجديد ما بعد الحداثة متداولا بتفسيرات شتى تجتذب إليها - فى المقام الأول - ما هو مستعصى على أن يندرج فى نطاق الحداثة المختلف عليها..

ومادام المصطلح قد أصبح متداولا فلابد أن يلبى حاجة ما ولو جنينية وغامضة فى الحياة الأدبية والنقدية، ولا بد أن له جذوره فى الفكر الجديد سياسياً واقتصاديا واجتماعياً، فسوف نلاحظ أن ما بعد الحداثة قد راجت فى بلادنا على نحو خاص بعد نشوء ما يسمى بالنظام العالمى الجديد. الذي يهيمن عليه قطب واحد هو الولايات المتحدة الأمريكية بعد انهيار النظام الثنائى القطبية إثر سقوط الاتحاد السوفيتى، بل إن بعض المفكرين والمحللين السياسيين يدرجون الأفكار الرئيسية فى "بيروسترويكا" جورباتشوف ضمن منظومة أفكار ما بعد الحداثة ، وإن كان الكاتب والناقد المسرحي البريطاني "جون السم".. ينبئنا أن ما بعد الحداثة قد بليت شأنها شأن الحداثة وأن أوروبا وأمريكا مشغولاتان الآن بما بعد - بعد الحداثة.

فإذا أردنا اختزال الحداثة فى جملة واحدة فستتحدد على الفور كما يقول

الباحث د. مجدى عبد الحافظ فى "ميلاد الفرد".

وإذا نسجنا على هذا المنوال وشئنا اختزال ما بعد الحداثة فى جملة واحدة فربما ستتحدد على الفور فى "تجزئة الفرد وتناثره ذرات" وعجزه عن السيطرة على مصيره.

ولكن مثل هذا التعريف الرياضى لن يسعفنا كثيراً فى طرح الفرضيات والمشكلات المتعلقة بقضايا ما بعد الحداثة فى الأدب والنقد، ولا بد من أن نتوسع قليلاً فى رسم التخطيطات العامة لكل من المرحلتين حتى نتبين كيفية عملهما، فضلاً عن نشأتهما وأهم من هذا وذاك نستكشف فى هذه الأرض المجهولة نسبياً كيف نشأت لدينا الحداثة ولأى مدى وصلت وكيف دخلنا لعالم ما بعد الحداثة وما هى أشكال تعبيرنا فى الحالتين.

نشأت الحداثة مع ولادة النظام الرأسمالى فى أوروبا من رحم الإقطاع وكان عنوانها الأساسى فى الفكر هو التنوير وفى الحكم العلمانية أى فصل الكنيسة عن الدولة واستوى الإنسان.. الفرد!! سيدا على العالم من الناحية النظرية.

ولم يخش الفلاسفة والمفكرون التنويريون أى سلطة إذ كان العقل وحده هو السلطة والمرجع ولا سلطان عليه سوى سلطانه هو نفسه.. واقترنت الحداثة الأولى بروح التفاؤل والثقة فى اضطراد التقدم حتى يسيطر الإنسان تماماً على مصيره إذ أنه لا يخشى شيئاً بينما تنصاع له الطبيعة ويفتح له العلم مجاهل الكون.

وكان طبيعياً أن ينطلق حلم الإنسانية بتجاوز النظام الرأسمالى لنظام آخر أكثر عدلا تصبح فيه الحرية الإنسانية غير مشروطة بالملكية.. أى حرية طليقة حيث تحرر كل فرد هو شرط لتحرر الجميع وقد كان حلم الاشتراكية ابنا شرعياً لعظمة التنوير ولرؤى هؤلاء الفلاسفة والأدباء العظام فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الذين لم يتورعوا عن فضح ونقد كل ما من شأنه أن يعوق التفتح الحر للإنسان وقد تبين فيما بعد أن أحد المعوقات الرئيسية لهذا التفتح الحر هو الطابع الاستغلالى والنفعى الخالص الذى تقوم عليه الرأسمالية وهى نفعية فى جوهرها وتتنافى من ثم مع الحلم العظيم بالتحرر الشامل، وذلك الحلم الذى ولدت فى حضنه الأعمال الأدبية الواقعية والرومانسية الكبيرة، ونشأت مدارس النقد والفلسفة وازدهرت العقلانية التى لا تحدها حدوداً على الأرض أو فى السماء.

ولكن الفلاسفة والأدباء لم يحكموا العالم ولم تكن الفلسفة والأدب هى محرك العملية الرأسمالية بل الربح

والمزيد من الربح الذى حين تعاظم كان لابد من تصديره.. وبدأ فتح المستعمرات على نطاق واسع فى القرن التاسع عشر.

وأخذ الأفق الإنسانى المتحرر والنزيه للتنوير يهتز أمام الازدواجية الشائنة للظاهرة الاستعمارية التى تمثل أوج الحضارة من جهة من حيث أنها خرجت من أوروبا عصر النهضة، وتمثل ذروة الهمجية من جهة من حيث قهرها للشعوب.

وما كان لحلم التجاوز أن يبقى طويلاً حبيس الصدور والعقول الكبيرة، وما كان له أيضاً أن يتحقق فى تلك البلدان التى بلغت درجة عالية من التقدم فى ظل الرأسمالية وفتح المستعمرات.. كانت الثورة الاشتراكية الأولى فى روسيا القيصرية حيث الرأسمالية متخلفة وما تزال تصارع ضد بقايا العالم ما قبل الحديث.

وكانت روسيا القيصرية قد شهدت فى القرن التاسع عشر ظاهرة الأدباء- للأنبياء وذلك الأدب الواقعى العظيم المتسم بالحس المأساوى مع حركة نقدية واسعة ربطت بين النزعة الواقعية فى الأدب واستشراف العالم الجديد الذى تتوق له روسيا الممزقة بين حداثتها ونمط عيشها القديم.

وكان التنوير فى أوروبا قد انقسم على نفسه، اتجه قسم ناحية التمركز الأوروبى فاتحا الباب لكل أشكال النزعات العنصرية التى تمت بعد ذلك واتجه القسم الآخر إلى الاشتراكية التى كانت مبادئها قد ولدت فى كوميونة باريس ثم تطورت تطوراً عاصفا بعد ذلك فى ظل التصنيع.

ومن أعطاف الاستعمار القديم نشأ الاستعمار الجديد الذى يقوم أساساً على التوسع الاقتصادي وتصدير البضائع ورؤوس الأموال، صدر الاستعمار أيضاً أنماطه الثقافية ومنها الطريقة التى تخلقت بها حداثته ونمت وتشكل عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية على أساس من الصراع بين النظامين .. النظام الاشتراكى العالمى والنظام الرأسمالى العالمى.. وفى حماية النظام الاشتراكى نضجت حركة التحرر الوطنى فى بلدان المستعمرات وحققت مكاسب باهرة ثم أخذت فى التراجع الذى تواكب مع تراجع الاشتراكية فتلقى كلاهما الهزيمة المرة تلو الأخرى إلى أن انفردت الامبريالية الأمريكية بالسيطرة على العالم..

فى سياق عملية الصراع الطويلة بين المعسكرين نشأت حالة ما بعد الحداثة التى يؤرخ منظورها لولادتها بنهاية الحرب العالمية الثانية.. ولكن سماتها الرئيسية تبلورت ونضجت فى الستينيات التى شهدت ما يسميه الناقد الأمريكى فريدريك جيمسون

حالة الحداثة العليا أي أنها نشأت متواكبة مع ثورة الاتصال والهندسة الوراثيــة والتطور العــاصف فى استخدامات الذرة وبوادر هزيمة حركة التحرر والتجربة السوفيتية، وهو ما يسميه المفكر الاشتراكي سمير أمين بهزيمة مشروع باندونج ومشروع التنمية السوفيتيه ومثلما انقسمت *الحداثة على نفسها*.. انقسمت *ما بعد* الحداثة، وإذا تتفق كل الأطراف على السمات الموضوعية الكونية للعالم ما بعد الحديث فإنها تختلف فى تحليلها وفى الموقف منها، وإذا كان المجتمع الأكثر تقدما ماديا هو بالضرورة مهد الأفكار الأكثر تقدما، والقدرة العلمية الأعلى التى تعزز المصلحات وتدققها فقد نشأ مصطلح الحداثة وما بعد الحداثة أولا فى هذا العالم المتقدم..

وكما نشأت الحالة والمصطلح أولا فى العالم المتقدم ، فقد تبعتها البلدان الأقل تقدماً كل بطريقتـه فنشأت الحداثة أي الرأسمالية فى مصر أولاً قبل بداية الحملة الفرنسية عليها فى نهاية القرن الثامن عشر ولم تكن الحملة ولا الاستعمار البريطانى بعد ذلك عنصر تطوير للحداثة وفتح آفاق التقدم *لها*، *على العكس* كانتا تعطيلاً وتشويهـا سـوف يلازم الظاهرتين *الحداثة* وما بعدها فى مصر وفى الوطن العربى كله.. فقد جاء الاستعمار القديم وبعد ذلك الاستعمار الجديد ليقطعا الطريق على النمو المستقل لكل من الظاهرة الرأسمـاليـة ولمشروعها فى آن واحد وإذ يتعدد وضعنا الآن- نحن العرب وبصور متفاوتة باعتباره تجاورا وتجادلا بين ثلاثة أنماط من العيش ورؤى العالم والتفكير فى الوجود. هذه الأنماط الثلاثة هى القديم والحديث وما بعد الحديث. وقد أصبحت سمات ما بعد الحديث أكثر حدة فى بلادنا بعد حرب الخليج الثانية التى دفعت الإنسان الفرد بضآلته وعجزه الكامل عن التأثير فى مصيره.

أختار من تفسيرات ما بعد الحداثة ومواقف أنصارها للعرض والمناقشة التفسيرين والموقفين الضديين أى الأشد تناقضاً والأكثر رئيسية ولأن فيهما أيضاً يمكن أن تتجلى حقيقة النظر لقضايا العالم الرأسمالية التابع أى عالمنا الذى يسمونه متخلفاً وأيضاً للكيفية التى يتطور بها هذان الضدان داخلياً وخارجياً فى بلادنا وصورة الأدب والنقد المواكبين لهما أو الناتجين عنهما.

التفسير الأول والأعلى صوتا والأكثر نفوذا على صعيد العالم كله هو التفسير الليبرالى بفكره المحافظ الجديد الذى يرى أنه بسقوط الاشتراكية فإن العالم قد وصل لنهاية

التاريخ، وأن ماسوف يجرى من الآن فصاعداً هو تكرار واستقرار ما نحن فيه حيث تتوطد أركان مجتمع ما بعد الصناعة القائم على الصورة والإعلام، مجتمع المديرين والمهندسين "واليوبيز" أي المهنيين الشبان المندمجين فى المؤسسة والذين يتقاضون أجوراً عالية ولا يوجهون أى نقد للنظام باعتبارهم مثقفين.

أما التفسير الثاني فيمثله الفكر الاجتماعى التقدمى الجديد الذى ينطلق من حقيقة أن ما حل بالعالم قبل وفى ظل ما يسمى بالنظام العالمى الجديد هو أزمة عميقة، كان المشروع الاشتراكى المناوئ للرأسمالية قد عجز عن الخروج منها وسرعان ما تعرض هو نفسه للهزيمة، وأن مثل هذا المشروع الاشتراكى يحتاج إلى التجديد وإعادة البناء فى ضوء التطور العاصف للعلم والتكنولوجيا وعصر المعلومات والإعلام وسيطرة الشركات عابرة القارات على العالم وهى تقوم بإخضاع البلدان الصغيرة الواحدة بعد الأخرى لهيمنتها.

وقد أنتج صراع ما بعد الحداثتين فى خطوطهما العريضة مجموعة من الأشكال والصياغات الأدبية والفنية، فتغير شكل الرواية والقصة القصيرة والقصيدة، وتأثرت جميعا بصورة عميقة بهيمنة لغة الصورة وولدت المدرسة ما بعد البنيوية التفكيكية والسيمولوجية فى النقد وأخذت تبلور ردودها على الأسئلة الجديدة فى الأدب.

وتدعم ما بعد الحداثة الأولى لنفسها أنها لا تنطلق من أى حتميات ولا تنتهى إلى أي مطلقات، وسوف نتبين فى التحليل زيف هذا الادعاء الذى يؤسس نقده للتفسير الآخر والموقف الجديد على أساس أنه ينطلق من حتميات وينتهى إلى إطلاقيات شأن حتمية الحل الاشتراكى وإطلاقية فكرة التغير الدائم. وكأن التغير الدائم هو مرادف التقدم المضطر.

ورغم أن ما بعد الحداثة تنتسب بحكم التعريف إلى الحداثة إذ تظل الأخيرة كامنة بالسلب فى الأولى باعتبار أن الحداثة هى الحالة التى يخرج منها ويتأسس عليها ذاك الجديد الذى لا تعريف دقيق له، إلا أنه يبرز فيها على الصعيد الفلسفى بمنحنى حداثى أصيل يتمثل فى الملامح الوضعية لمنطقها، وهى ملامح بالغة الوضوح فى الاتجاه الأول الذى يكاد أن يقدس الواقعة كما هى، أى واقعة نهاية التاريخ التى هي شئ ثابت نهائى، وهي ترفض انطلاقا من هذه الوقائعية والظاهراتية أى مفهوم لرؤية العالم أو تباين المنطلقات الاجتماعية والأيدلوجية التى تتأسس عليها هذه الرؤية أو تلك. إذ أنه يقول باختفاء

الصراع الطبقى أيضاً.

وتبرز فى الاتجاه الثانى ذى الطابع الجدلى رؤية للعالم فى تعدده وغناه، رؤية تتأسس على أن الصراع الطبقى لم يختف ولكنه يتخذ أشكالاً جديدة، فالصراع لايدور فى العدم أو الفراغ وإنما بين رؤى مختلفة لها جميعاً أساسها المادى وحدودها فى العلاقات الاجتماعية سواء على الصعيد العالمى أو المحلى الذى يخص كل بلد على حدة.

وفى تناقض المفاهيم وتضاربها تبرز الفروق، وإن كانت حالة السيولة تلف بضبابيتها وعدم تماسكها كل المفاهيم وتجعل كل التعريفات مراوغة بينما أن مرجعيتها الأصلية هى الحداثة.

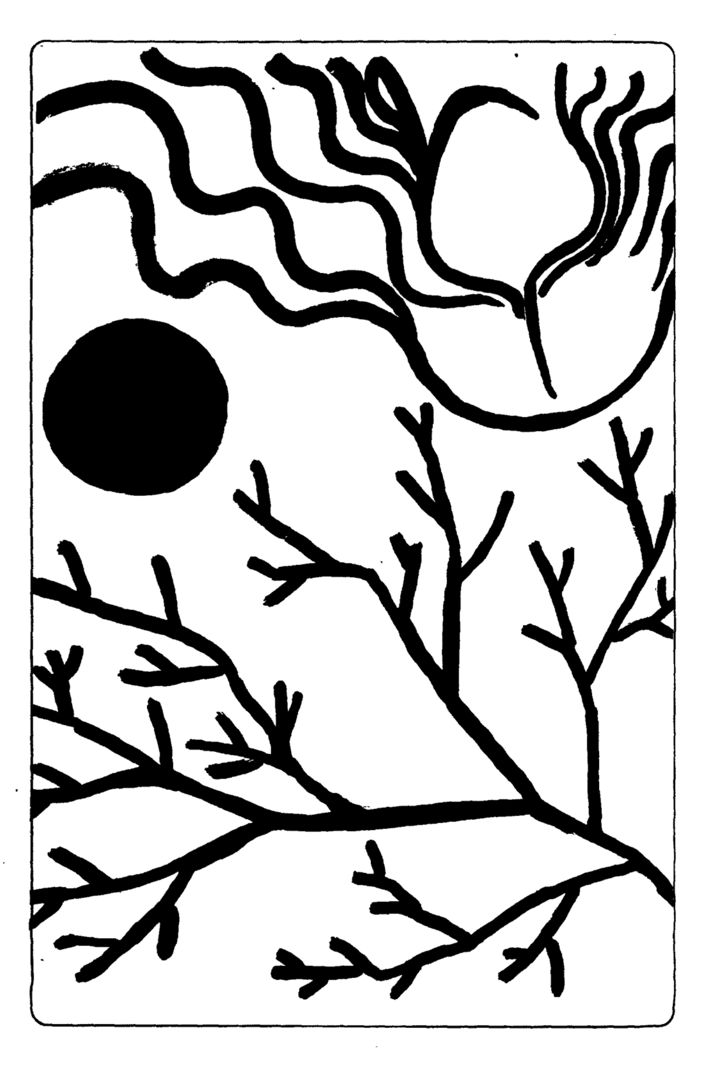
ويزداد الأمر صعوبة فى التحليل لأن حالة ما بعد الحداثة كواقع قائم هى مرحلة انتقال من ما كان وما كان مفروضا أن يأتى ولكنه لم يأت فقد انتهت مرحلة من تاريخ البشرية، ولم تتحقق الآمال المعقودة عليها ، فلم يتواصل التقدم ، ولم ينشئ البشر نظاماً جديداً ينفى القهر والاستغلال ، ولم يصبح البشر أكثر حرية ولابات التنوير مفروغا منه.

بالأمس عندما كانت خطوط التماس بين الحداثة والأصالة واضحة، كان اختزال الجدل الفكرى بين اليمين واليسار ممكنا، كان فى وسع القناعات العقائدية الفلسفية منها والسياسية أن توفر لأصحابها اطمئنانا يفرز الساحة الفكرية إلى معسكرات واضحة المعالم ثم برزت ما بعد الحداثة لتضعضع هذا الاطمئنان ، والتسمية النفسية تلمح بحد ذاتها إلى الطبيعة الضبابية لهذا التيار الفكرى، ومنشأ هذا التيار يعود إلى تفاعل المذاهب التى انتقدت البنيوية والماركسية على حد سواء، وأبرز هذه المذاهب إعادة اعتبار "جاك لاكان" بعلم النفس، وتفكيك النصوص الذى اعتمده جاك دريدا، ومنحى "ميشال فوكو" فى تقييمه للعلوم الاجتماعية، بالإضافة إلى النقد النسوى للمجتمع باتهامه بالذكورية، أى بتميز بناء التحتيةوالفوقية للرجال(١).

ويضيف الكاتب حسن منيمنة:

"وكان اصطلح على استعمال عبارة مابعد الحداثة للإشارة إلى مذهب فنى فى نيويورك فى الستينيات يغلب الشكل السطحى على المضمون الباطنى، انطلاقا من أن تضافر الإشارات المنهمرة على قارئ الفن يجعل التوصل إلى حقية هذا المضمون أمرا يقارب المستحيل.." أى أن ما بعد الحداثة فى أحد تجلياتها والتي تصب

(١) حسن منيمنة: المحافظون الأمريكيون يتبنون ما بعد الحداثة فى مفهوم خاص- جريدة الحياة اللندنية ٣ أغسطس١٩٩٤.



فى تعميق المجرى الليبرالى المحافظ الجديد فى الفكر هي غموض على غموض، وهي مزيد من الاستقصاء على الفهم مما يفتح الباب لكل متلق للأدب على حدة أن يقوم بتفسيره الخاص جداً، وأن يصبح أى نص قابلا للقراءة الجمالية على هذا النحو بعد أن مات المؤلف على حد تعبير رولان بارت وتلاشت الفروق بين الوضيع والرفيع وأصبح ما يسمى بالأساس الاجتماعى أو الدلالة الأيديولوجية خرافة، وهو ما يدحضه أحد أعظم نقاد الأدب الماركسيين والذى تنبه مبكراً جداً لعناصر ما بعد الحداثة وهو "ميخائيل باختين" حين رأى حقيقة هذا التنوع ولتعدد الأصوات فى الأدب وسعى لكشف أساسه الاجتماعى والأيديولوجي.

إن مجموعة بأكملها من المظاهر الجوهرية للإبداع الأدبى "كخطاب البطل" وبشكل عام بنية البطل (أى وضعه)، والحكاية الشعرية والأسلبة، والمحاكاة الساخرة لا تشكل سوى انعكاسات متنوعة (لخطاب الغير) لابد إذن من فهم هذا النمط من الخطاب والقواعد الاجتماعية التى تحكمه وتسيره حتى يمكن تحليق مظاهر الإبداع الأدبى- التى ذكرنا- بكيفية خصبة(٢).

بل إن باختين ذلك المفكر المبدع الذى يعيد الغرب اكتشافه منذ سنوات كان قد قدم فى كتاباته المتأخرة تحليلاً عميقاً لوظائف السيميوجيا مستشرقاً آفاق تطورها كعلم للدلالة، سار به باختين لا فى اتجاه نزع المعنى الاجتماعى عنه كما تجتهد ما بعد الحداثة الليبرالية مبشرة باختفاء الصراع الطبقى دون حله، وإنما لاكتشاف أعمق لهذا الاجتماعى حيث تتجذر الأدلة فى الواقع المادى الذى تولد فيه، وتبقى مرتبطة به بوشائج عميقة وإن كانت غير مرئية للعين السطحية أو العين المنحازة شأن الاتجاه الأول لما بعد الحداثة.

يقول باختين:

"يوجد إلى جانب الظواهر الطبيعية، والأدوات التقنية ، والمنتوجات الاستهلاكية عالم خاص هو عالم الأدلة".

إن الأدلة هى الأخرى أشياء مادية من نوع خاص ، وكما سبق أن أوضحنا فإن كل نتاج طبيعى أو تقنى أو استهلاكى يمكن أن يصير دليلاً يكتسب بهذه الكيفية معنى يتجاوز مميزاته الخاصة لا يوجد الدليل كجزء من الواقع فحسب، بل إنه يعكس فيه ويُحرف جزءاً آخر قد يشوه هذا الواقع أو

---

(٢) "ميخائيل باختين" الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكرى ويحيى السعيد، دار توبقال- الدار البيضاء-١٩٨٦ص١٦.

يخلص إلية أو قد يدركه أيضاً من وجهة نظر خاصة، إن كل الأدلة خاضعة لمقاييس التقييم الأيديولوجى (أى هل هو صحيح أو خاطئ أو مصيب أو مشروع أو حسن.. إلخ) يتطابق مجال الأيديولوجيا مع مجال الأدلة ويتوافقان بشكل متبادل، فحيثما كان الدليل كانت الأيديولوجيا أيضاً إن لكل ما هو أيديولوجى قيمة سينمائية(٣).

وطبقاً للاتجاه الأول لما بعد الحداثة فقد اختفت الأيديولوجيا لتحل محلها التكنولوجيا، وإننا نعيش فى القرية الكونية التى تحكمها صور الأشياء لا الأشياء ذاتها فإن عالم الأدلة هو عالم قائم بذاته اعتمادا على قوة الصورة فى زمن الإعلام والإعلان وسطوة التليفزيون ومحطاته وشركاته متعددة الجنسية، لأنه عالم تتلاشى المسافة بينه وبين أساسه المادى بل إن هذه المسافة نفسها تصبح غير ذات أهمية ومشكوكاً فيها حتى إن أحد أبرز مفكرى ما بعد الحداثة هو الفرنسى "بردريا" يرى فيها : "اشتقاق الصورة من الواقع على نحو تدريجي متنام ، ينتهى فى آخر الأمر بانقطاع كل صلة لها بالواقع..

وكتب بودريار مقالاً قبل حرب الخليج الأخيرة بعنوان "خليج الحقيقة" زاعماً قبل يومين من انفجار الحرب أنها لن تحصل، دافعاً الاعتقاد ما بعد الحداثى(الأول) بزيف الصور إلى حدوده القصوى (حدود العبث والسخرية كما قال البعض).

فعند "بودريار" لم يعد ممكنا فى هذا العصر إعلان حرب وخوضها، الشئ الذي لا يصح فى حرب الخليج المستحيلة فحسب بل أيضاً فى سائر الحروب، سبب ذلك أنه لم يعد يمكن التمييز بين الصور والكلام . "بل أنه بعد انتهاء الحرب كتب مقالاً بعنوان :(حرب الخليج لم تقع) بحجة أن هناك استحالة كاملة للحصول على المعلومات كلها، وعلى الفور كائنا ما كان مصدرها..(٤).

ويالها من حجة مثيرة للسخرية وإن كانت مربحة جداً للفكر الأمبريالى الذى يعرف دعاته جيداً أنه خلف هذه الصور تقبع عقول مركزية ومؤسسات ومخططون وأيديولوجيون ورجال علم نفس، وأهم من هذا كله مصالح تنظم كل هذه الأدوات لنهب الشعوب وقهرها وتزييف وعيها وإشعارها بأنها بلا حيلة أمام القوة الكونية التى لا حدود لقدرتها على الإيذاء، وكان أصحاب هذه المصالح هم الذين رتبوا سيناريو حرب الخليج الواقعى والإعلامى ونفوذه فى الواقع ونشروه عبر أقوى شركات

(٣) باختين: المصدر السابق ص١٩

(٤) فى غضون مابعد الحداثة ، العرب فى لقطة فيديو "دار الساقى" لندن ١٩٩٢ص٤٦

التليفزيون، بل هم أنفسهم الذين استخدموا كل الوسائل لإسكات الصوت النقدى والتعتيم على الاتجاه الذى كان قد برز للوصول إلى حل عربى للأزمة بديلاً عن الحرب.

فما بعد الحداثة فى اتجاهها الليبرالى المحافظ تخشي العقل الناقد وتسخر منه وتقلل من شأنه فى مفارقة واضحة مع دعوتها للتعدد ومقتها المزعوم للشمولية.

وسوف نقارن بين تحليل "بودريار" وتحليل آخر ما بعد حداثى بدوره ينظر لآلية تسلط الإعلام ويحللها بطريقة ناقدة من واقع إدراك عميق لطبيعة القضايا التى انبعثت فى عصر الصورة.

إذ يقول المفكر العربى- الأمريكى ادوارد سعيد فى كتابه الثقافة والإمبريالية "إنه سيكون من عدم الإحساس بالمسئولية أن نتعامل مع التغطية الالكترونية لوسائل الإعلام الأمريكية للعالم غير العربى، ولعملية الإزاحة والاستبدال المترتبتين على ذلك فى الثقافة المكتوبة أو أو أن تقلل من أثر هذا كله على المواقف الأمريكية من هذا العالم غير الغربى، والسياسة الخارجية المتبعة إزاءه.

وكنت قد ناقشت هذه المسألة سنة ١٩٨١، وقد أصبحت الآن أكثر صحة من ذى قبل، وقلت حينذاك إن التأثير المحدود للرأى العام على أداء وسائل الاتصال قد تساوق مع تزاوج السياسة الحكومية السائدة والأيديولوجية التى تحكم طريقة تقديم الأخبار وانتقائها ، وهى الأجندة التى وضعها خبراء مجربون جنبا إلى جنب مع مديرى وسائل الاتصال الشئ الذى حفظ للولايات المتحدة الأمريكية تماسك واتصال نظرتها الإمبريالية للعالم غير الغربى، وكنتيجة لهذا فإن سياسة الولايات المتحدة الأمريكية تلقت دعما من الثقافة السائدة التى لا تتعارض مع مذاهبها ومنطلقاتها الرئيسية، أى دعم النظم الدكتاتورية التى لا تحظى بأى شعبية لحد استخدام العنف الذى يفوق كل تصور ضد عنف الانتفاضات الشعبية التى تنفجر فى مواجهة حلفاء أمريكا، والعداء الثابت للشرعية القومية التى تمثل أهل البلاد"(٥).

إن هذه الشرعية القومية التى يتحدث عنها ادوارد سعيد هى التى يتأسس عليها الخصوصيات الثقافية التى تبرز بقوة فى زمن ما بعد الحداثة وتزداد هذه الخصوصيات حدة كلما كان القهر الامبريالى عنيفاً، وتواجه مآزق شتى لكنها ترتبط فى

(5) E.said. "Culture and Imperialism. Alfred A. Knopf.New York ١٩٩٣ p322.

ميدان الإبداع الأدبى والفنى بانبعاث هائل لكل ما فى مخزون الذاكرة الجماعية للشعوب من صور وإيقاعات وأشكال مجاز وطرق حكى، ولا يندر أن تتحول هذه الأشكال لتصبح أدوات مقاومة ضد النمط الاستهلاكى الذى تعممه الثقافة التجارية الأمريكية فى سعيها للسيطرة على روح العالم.

ولا يقتصر هذا الشعور بتهديد الهوية والأصالة القومية على مفكرى ومثقفى المستعمرات والبلدان التابعة بل يتجاوزها إلى بعض مثقفى المعاقل الرئيسية للرأسمالية مثل اليابان وفرنسا. ففى اليابان تحدث دعوة واعية للتراث الثقافى الخاص بها فى أشكال المسرح والكتابة الإبداعية.

ويتساءل المفكر الفرنسى كريستيان كومبار عما إذا كانت فرنسا قد باعت روحها للأمريكان؟ ويوجه الكاتب خطابه لزميل مجرى يستحلفه فيه بإنقاذنا من الطاعون الموحد الذى دمرنا تقريبا، ويهدد بدوره البلدان التى تخلت عن الشيوعية، هذا الطاعون الذى يهاجم الذكاء ويبتلع الثقافات باسم نزعة عالموية، وبالتحديد نزعة عالموية أمريكية(٦).

بل ويرى سوسيولوجيون عرب وأوروبيون أن العنصر الحاسم الذى استخدمه الغرب فى هدم الاتحاد السوفيتى هو الإعلام الضخم وقدرته غير المسبوقة على صنع الأحلام والتى يتقدم صفوفها الحلم الأمريكى الاستهلاكى.

ويرى جاك دريدا أستاذ التفكيكية حقيقة ارتباط النزعة الليبرالية والمحافظة الجديدة بالهيمنة الثقافية التجارية للنمط الأمريكى حيث يجرى نهب العالم.

فيعلن :"أن انتصار الديمقراطية الليبرالية أدى للعنف والظلم والتهميش، وجوع عالم منهك".

وهو لا يتردد أن يعلن أيضاً أن هذا العصر عار من الشرف".

وتنمو عناصر مناوئة لتوحيد القرية الكونية على أساس المصالح الإمبريالية وقوة الشركات متعددة الجنسية فى كل من التفكيكية والسيميولوجيا.

إذ تتجه التفكيكية التى تنهض على تحليل المنتج الإبداعى لعناصره الأولى إلى تحويل اليوتوبيا إلى شئ واقعى- أى مادى بعد أن تراجع تفاؤل الحداثة وتقلصت روح التنوير.

وخفتت تلك الشقة الأكيدة فى التقدم المستمر وتبين أنها مجرد حلم أثبت الواقع التاريخى أنه ما يزال

(٦) مجدى عبد الحافظ الفكر الغربى بين تفكك الحداثة وتجديد الاشتراكية، مجلة اليسار سبتمبر ١٩٩٤- القاهرةص٤٩، عن مجدى عبد الحافظ اليسار ص٤٩.

بعيد المنال، وجرى تطوير عملية التفكيك فى اتجاه إعادة التركيب وإرجاع النص لأصوله الواقعية الأولى الحبلى بإمكانيات تأويل متعددة بل ومتناقضة بما يفتح الباب للقراءة وتعدد وتناقض المصالح الرؤى و

والفلسفات ذى يعبر عنه تعدد الأصوات وتعدد استجابات المتلقين.

وإذا كانت تجربة الحداثة فى ظل الرأسمالية قد حولت العمل الأدبى والفنى إلى سلعة ووضعته فى خيار صعب بين أن يكون أصيلاً وحراً أو أن يستجيب لاحتياجات السوق والذوق السائد ويصبح على الموضة التى كانت وسائل الإعلام قد أخذت تروجها بتخطيط محكم يلبى احتياجات الشركات والاحتكارات الكبيرة.

فإن تجربة ما بعد الحداثة وخاصة فى ظل اختفاء المنظومة الاشتراكية والتحدى الكبير الذى كانت تمثله للرأسمالية جعلت الفنان والمبدع يقرضنا وفى سياق العجز عن التطلع لتغيير العالم بوضعية الفن كسلعة دون أى مقاومة لهذه السلكية.

ويسوق الناقد الأمريكى فريدريك جيمسون القضية على هذا النحو:

إن الحداثة العليا قد ولدت دفعة واحدة مع الثقافة السلكية المعممة، وهذه حقيقة بسبب تكوينها *الداخلى*، وليس مجرد تاريخها الخارجى، فالحداثة هى بين أشياء أخرى، استراتيجية يقام بها العمل الفنى إسباغ طابع السلعة عليه، ويعض بالنواجذ ضد تلك القوى الاجتماعية التى تنحط به إلى مرتبة شئ قابل للتبادل إلى هذا المدى، فإن الأعمال الحداثية فى تناقض مع وضعها المادى، ظواهر منقسمة- ذاتيا تفكر فى إشكالها الخطابية واقعها الاقتصادى البائس، فمن أجل صد الاختزال إلى وضع السلعة يضع العمل الحداثى المرجع أو العالم التاريخي الواقعي بين أقواس، ويكثف أنسجته، ويشوش أشكاله ليجهض قابلية الاستهلاك الفورية ويلف نفسه بلغته الخاصة بصورة واقعية ليصبح شيئاً هو غاية نفسه على نحو غامض. متحرراً من كل تعامل ملوث مع الواقع ومستغرقاً فى تأمل ذاتي فى وجوده ذاته"(٧).

وهنا يمكننا أن نجد تفسيرا أوليا لحالة الغموض والاستغلاق التى وقع فيها بخاصة شعر السبعينيات فى مصر.

أما ما بعد الحداثة فيقول جيمسون أيضاً- فإنها حين تواجه هذا الموقف (أى التسليع أو تحويل كل شئ والفن ضمن هذه الأشياء إلى سلعة) تسلك الطريق الأخرى للخروج منه، إذ لو كان العمل الفنى سلعة حقاً، فيجب عليه إذن أن يسلم بذلك، بكل سبق الإصرار الذى يمكنه أن يستجمعه، وبدلاً من أن يتعذب فى نزاع لا يحتمل بين واقعه المادى وبنيته الجمالية، فإن بإمكانه دوماً أن يهدم هذا النزاع على أحد جانبيه، ليصبح جمالياً ما هو عليه

(٧) مدخل إلى ما بعد الحداثة إعداد وترجمة أحمد حسان، كتابات نقدية الهيئة العامة لقصور الثقافة عدد ٢٦ ص٣٧.

اقتصادياً، فإن التشيؤ الحداثى، أى العمل الفنى بوصفه صنما معزولا يستبدل بتشيؤ الحياة اليومية فى ساحة السوق الرأسمالية، والسلعة بوضعها تبادلاً قابلاً بلا استنساخ مكيانيكا تطرد السلعة بوصفها هالة سحرية.وفى تعقيب ساخر على عمل الطليعة ستذيب ثقافة ما بعد الحداثة حدودها الخاصة، وتصبح متشاركة فى الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبغة بالطابع السلعى، والتى لا تعترف تبدلاتها وتحولاتها الدائرة على أية حال بأى حدود شكلية لا يجرى انتهاكها باستمرار. إذا كان النظام الحاكم يمكنه تملك كل الأعمال الفنية ضمن الأفضل إذن إجهاض هذا المصير بصفاقة بدل معاناته كرها"(٨).

وعلينا فى هذا السياق أن نحلل الإنتاج الفنى الجديد جداً خاصة الشعر الذى يكتبه أحدث القادمين لساحة الإبداع فى "الجراد" و"الفعل الشعرى" "والكتابة الأخرى" و "النداهة" وغيرها، إضافة الى نوعيات جديدة تماماً من القصص والقصائد التى تنشر نماذج منها كل من "أدب ونقد" و "إبداع" و "الثقافة الجديدة" ومنابر أخرى غير دورية حيث البساطة المدهشة الوضوح الخالص مقترنين أحياناً فجاجة تكاد تؤلمه ذاتها فى نوع من عدمية جمالية إذا جاز التعبير.

انظر كنموذج قصيدة يسرى حسان الدنيا مليانة أساتذة كيميا المنشورة فى العدد ١٠٩ من مجلة"أدب ونقد".

وكما فسر الشاعر "هشام قشطة" هذه الحالة التى تحتاج لدراسة متأنية كشف العلائق بينها وبين عالم ما بعد الحداثة فى صورته السياسية والاقتصادية إذ يقول الشاعر فى لقاء معه:

"إن ما تسمينه عدمية ليس إلا الرد الوحيد على ما وصلنا إليه بعد حرب الخليج الثانية، فنحن جيل لا أمل له ولا حلم ، يشعر بالعجز الخالص.. فلا مستقبل ولا شئ يستند له.. لا قوة سياسية مبشرة ولا حركة نهوض جماهيرية.. فلم يبق لنا باختصار سوى أجسادنا الشئ الحقيقى الوحيد.. وتسعى المؤسسات التقليدية والدينية على رأسها إلى حرماننا من حريتنا الوحيدة تلك ولو نجحوا فى ذلك ربما ينتحر شعراء، كثيرون".

فهل بقيت هناك إمكانية لدور يقوم به الأدب والفن، دور يناوئ هذا العالم المخيف ويسهم فى فتح طريق للمعرفة أمام الفنان نفسه وأمام المتلقى حيث تتأجج روح النقد والتطلع لتغيير الواقع البائس.

أو كما يطرح "جيسمون" السؤال هل

٨) المصدر السابق ص٣٨، ٣٩

هناك إمكانية للفن السياسى الانتقادي الآن فى الفترة ما بعد الحداثية لرأس المال المتأخر ويصبح السؤال أكثر حدة فى بلادنا حيث تتخذ هيمنة الرأسمالية العالمية والشركات المتعددة الجنسية صورة مأساوية هى قريب التبعية أو الإفقار والمهانة القومية والإنسانية.

تستطيع أن تقدم رداً إيجابياً يقول بوجود مثل هذه الإمكانية رد يتأسس على الإنتاج الأدبى المصرى والعربى المتنوع، ومرة أخرى سوف نجد فى "ذات" لصنع الله ابراهيم نموذجاً للأدب السياسى الانتقادى الساخر ما بعد الحداثى، كما كانت "تحريك القلب" لعبده جبير مفتتحاً مدهشاً لعله أن يكون نموذجيا لحالة تفتت الذات الإنسانية وتناثرها شظايا.

كذلك هى "تجليات" الغيطانى كنموذج للأدب الذى يحاكم سياسات الحاضر باستدعاء الماضى والتقوقع فيه والانسحاب من الحاضر احتجاجاً ويضفر كل الأزمنة فى بعضها البعض فى محاكاة مأساوية لظاهرة التجاور التى تبدو على السطح ما بعد الحداثى كأنها ثابتة لا تفاعل بين عناصرها ولا حركة بل إن المحاكاة لهذا الثبات الظاهرى هى النواة الصلبة للتجليات.

إن الوعى السياسى الانتقادى الساخر كان قد تلقى ضربة بتحلل موجة النهوض الوطنى المناوئة للإمبريالية والصهيونية والسياسات الساداتية التى اتجهت للصلح مع إسرائيل، وهو التحلل الذى حدث بعد مقتل السادات واستقرار سياساته، وبدا كما لو أن التفتت الذى أصاب الذات الفردية قد ألقى بظله الثقيل على أشكال النضال الجماعى للقوى الشعبية التى وقعت بين مطرقة أمراضها الذاتية وسندان القمع البوليسى.

وسوف نجد فى قصيدة "أحمد فواد نجم" هنا شقلبان علامة من علامات السبعينيات حين نهضت الحركة السياسية التقدمية إذ قدمت أكمل شكل للمحاكاة الهزلية الساخرة، وأحد أجرأ أشكال النقد للمؤسسة الساداتية.

ولكن سرعان ما انطفأ بريقها بعد تحلل الحركة السياسية اليسارية والتحول فى القيم والأفكار "الذى حل فيه تفتيت الذات محل استلابها القديم" كما يقول جيسمون. سوف نلحظ كيفية عمل مثل هذا التفتيت فى روايات "ذات" لصنع الله إبراهيم فإن بطلته التى يحمل اسمها نفسه شكلاً من أشكال المحاكاة الساخرة لبطلات القصص الشعبية الإيجابيات "ذات الهمة" وذات الرداء الأحمر" بينما هى فى العالم الجديد تتضاءل وتخبو الروح فى عالمها أمام سطوة الأشياء والشركات عابرة القارات فتصبح تلك "الذات" شذرات صغيرة متناثرة سواء من

تفاصيل حياتها أو فى شكل احتجاجها الهزلى الذى يغلفه ادعاء البطولة التى تحاكى بصورة ساخرة مفعمة بالمرارة بطولة المناضلين السياسيين فى زمن نهوض الحركة اليسارية والتقدمية بعامة..

ولا يندر أن تتحول قراءتنا للأدب إلى قراءة للصور الراسخة التى يبثها التليفزيون بإلحاح عبر المسلسلات والإعلانات وحين قرأت مشهد الفتاة التى ذهبت لإرسال برقية لخطيبها المسافر لإحدى بلدان الخليج تقول فيها "لا تحضر، تزوجت" وكانت برفقة شيخ عربى يلبس جلباباً وعقالاً فى رواية "إبراهيم أصلان" "وردية ليل" وجدتنى لاشعورياً استدعى مشهداً قوياً جداً كان المخرج "محمد فاضل" قد نفذه بفنية عالية فى أحد المسلسلات التليفزيونية حيث وقفت عروس وحيدة بملابس الزفاف فى أحد مطارات الخليج تبحث عن حقائبها ولا أحد فى انتظارها.

إن الإعلام بسطوته المتزايدة يغذى الخيال بالصور ولكنه يفقره فى ذات الوقت ويسلبه قدراته الإبداعية التى تجعل كل متلق على حدة يترجم المادة الأدبية لصور فيتلقى الأدب بذلك ضربات موجعة . ولعل هذا أن يكون أحد الأسباب التى تجعل الكثير من الإنتاج الأدبى والنقدى فى زمن ما بعد الحداثة غامضاً، مقلقا، مكتفياً بذاته سعيداً بتقطع كل أواصر العلاقات بينه وبين المتلقى وكأنما هو فى حالة دفاع عن النفس. وانتقام لها فى نفس الوقت حيث تنزعه الصورة عن عرشه فيوغل فى تعقيد الشفرات حتى ليعجز المرسل إليه عن قراءتها فى عالم يشعر فيه الإنسان أنه أصغر من أى وقت، وأكثر عجزاً مما كان فى زمان سطوة العقل وتفاؤله.

وربما سوف نجد بعض عناصر الإجابة فى حقيقة أن فصل منطق الرأسمالية المتأخرة المنتصرة والمهيمنة عن طريق الشركات المتعددة الجنسية يؤثر فى بلادنا بطريقة مختلفة، فالرأسمالية التابعة بقدر ما تلحق الخراب بالبلاد، وتستحق الإنسان وتهمشه تقوم بعملية إدخال قطاعات محدودة من الاقتصاد والإنتاج لعالم الحداثة وما بعدها، فالصناعة، لم يجر تصميمها تماماً لأن أشكال الاتباع ما قبل الرأسمالية ما تزال موجودة مثل الزراعة الصغيرة البدائية المقايضة، بينما تفتح البنوك المدارة والمحروسة الكترونيا فروعا لها فى المدن الصغيرة وأحياناً فى القرى.

وبحدوث هذا التجاور والتفاعل البطئ تتخلق ضمن أشياء أخرى أشكال التعبير الجديد أدبياً ونقدياً. فتبدو أشكال التعبير الجديدة فى الرواية والقصة القصيرة والشعر وقصيدة

النشر واستخدام أدوات التفكيك والسيميولوجيا ما بعد البنيوية فى النقد وكأنها قادمة من المريخ.

تهدم وعيا لم يخرج بعد كلية من أسر العالم القديم، فبينما جرى محو تخلف الماضى من بعض أجزاء الواقع بقيت التصورات القديمة المرتبطة به تعشش فى الأذهان متواكبة مع أشكال الإنتاج قبل الرأسمالية.

ومن ثم تقطعت الأواصر،وازدادت بعض نماذج الأدب والنقد عزلة وانغلاقاً على الذات وأصبح توترها الداخلى ينم عن الصدمة الهائلة التى تعرضنا لها قبل أن نفيق من صدمة الحداثة ذاتها ففقدنا كل اطمئنان، حتى أن الوعى العلمي الذى كان رهان الفكر التقدمى بديلاً عن اليقين الدينى أصبح هو نفسه موضوعاً للتساؤل. حينا إلى حيث ازدهار البنيوية التى أخذت تتراجع فى الغرب فثمة تضارب للأشياء المتجاورة التى تنظمها جميعاً الهيمنة شبه المطلقة للنظام العالمى الجديد.

وكل من العزلة والانغلاق كسعى لمحاربة فكرة السلعة، أو القبول بالفن كسلعة ودخول الساحة على هذا النحو فى مجتمع الاستهلاك الواسع الذى يخرج لسانه لكل ثقافة نقدية.. هاتان الظاهرتان تغرقان فى بحارهما الواسعة بعض أهم أشكال الإبداع ومنتجاته، ويكفى أن تتعرف عن قرب على الطريقة التى يتطور بها شعر العامية فى مصر، أو الاتباع المدهش للنساء الأديبات، بروز روح السخرية فيه أو ما يمكن أن نسميه بالنزعة النسوية فى الأدب الذى يكتبه الرجال ، أو النماذج التى سبق ذكرها للرواية، ناهيك عن الكتابات المسرحية الجديدة(اقرأ البلد لمحمد الشربينى، واحتفال خاص على شرف العائلة لسعيد حجاج)، والسينما الجديدة، بل وبعض برامج التليفزيون النادرة التى تفصح عن وعى انتقادى فعال ولاذع وإن قلق وعجز عن تلمس إجابات تكاد تكون مستحيلة.

وفى ميدان الفكر السياسى تقوم محاولات جدية لتجديد الاشتراكية لتتخلص مما ترهل وشاخ فيها، وترد ردوداً عميقة وجذرية على تحولات ما بعد الحداثة وما بعد مجتمع الرفاهية، وتخرج من أسر التجربة الأولى السوفيتية بأمجادها العظيمة وأخطائها الفادحة لكن أيضاً دون يقين.

وعلى هذه الخلفية يجرى فى ميدان الأدب والنقد فرز واسع. ، وعلى أسس نقدية ما بين التيارين الرئيسيين، تيار العدمية والمساواة الساخرة بين كل الأشياء وبعضها البعض وهى المساواة التى تخفى مرحا عميقاً بانهيار الاشتراكية وهيمنة الرأسمالية، وتيار آخر يجدد مفهوم الالتزام وينقيه

من الشوائب ، ويوسع آفاقه دون حد.

ومن بين الأصوات المتعددة، المتنافرة والمتجاورة فى العالم الجديد يبرز صوت وإن خفض وقلق وتوجس، وفوراً يبث أشواقاً لاحدها فى إطار من ديمقراطية الحكى والبوح.

وفى النقد تجرى العملية التفكيكية والسيمولوجية مستهدفين تأصيل الاجتماعى والكشف عن تجذره العميق وتكشف القراءات المتعددة للنص واللغة كعلامة عن مستويات هذا الاجتماعى فى علم اجتماع الأدب وهى تعطى الاعتبار الأول للمتلقى مدفوعة كلها بهدف رئيسى هو إعادة بناء كلية عقلانية- بديلا عن التفتت- تتأسس اجتماعياً على الوعى النقدى نافية بعملها ذاته فكرة انهيار أى كلية وهى الفكرة الرائجة لدى التيار الأول، وكاشفة عن نفعية الرأسمالية ومجافاتها للحرية الطليقة ومحدودية أفقها، طارحة مثلاً أعلى جديداً انطلاقاً من صراعات الواقع ما بعد الحداثى، مثل أعلى يسيطر فيه الإنسان سيطرة كاملة على مصيره وينسجم مع ذاته الأصلية ، ولذا يرتبط النقد الأدبى ارتباطا وثيقاً بالفكر الاجتماعى- السياسى التقدمى الذى لا يرى فى الليبرالية الطليقة حلا له طابع إنسانى جمعى وخاصة بعدما أسفرت عنه الليبرالية الاقتصادية فى مصر من مآسى حقيقية وتنهض ما بعد الحداثة الأخرى هذه على الوعى بضرورة التغيير إلى الأفضل ورفض النظام الاستغلالى الذى تقوم الإمبريالية الجديدة بتسويقه ورعايته تحت شعار حرية السوق حيث تهيمن الشركات متعددة الجنسية على الاقتصاد العالمى ونهب الجنوب لحساب الشمال.

إن النظرية الثقافية التى تفتقر إلى أساس اقتصادى سياسى تفتقر أيضاً إلى الروح النقدية ، ويمكن أن تتحول بسهولة إلى شكل من أشكال المتعة التى يتطلع إليها مثقفون لا يتومرون على أن نوع من الالتزام الاجتماعى يتجاوز النجاح الأكاديمى"(٩).

كما يقول الباحث الأمريكى جول بنين من واقع معايشته لتجربة المثقفين الأمريكية وقد كان طبيعياً أن يخفت الصوت الانتقادى فى الغرب ويصبح دعاته أقلية ضئيلة معارضة لنظام راسخ قوى، ففي أمريكا وأوروبا، وبالرغم من أزمة الرأسمالية العميقة ما تزال هذه الرأسمالية المهيمنة على تجديد نفسها وتجاوز الأزمات وتسوية الصراع الطبقى بمنح الامتيازات لطبقة وسطى كبيرة وارستقراطية

---

(٩) حول بنيه، الماركسية وما بعد الحداثة، ميريب، مارس- ابريل ١٩٩٤ ص٥٢

عمالية وحتى لايستعاب المهمشون بتقديم الحد الأدنى من الفتات وتقليم أظافر الحس النقدى لدى المثقفين.

أما الضحايا الأصليون للإمبريالية والنهب الاقتصادى المنظم الذى تمارسه، والهيمنة الثقافية ذات الجذور الغائرة فى الاستعمار والاستشراق.

والفكرة المركزية الصلبة، هامشية كانت على طريقة الأصولية، أو جذرية على طريقة اليسار.

ولا يجد المبدعون في جنوب العالم أنفسهم أمام الطرق المسدودة التى واجهها كثير من مبدعى الغرب، وليس من قبيل الصدفة أن يلجأ مبدع مسرحى كبير مثل "بيتربورك" أنشأ مسرحه وسمعته بدءاً بانتقاد الإمبريالية الأمريكية أن يلجأ إلى بلدان آسيا وأفريقيا بحثا عن موضوعات طازجة وإلهام جديد.. أو أن يكون "جابرييل مارسيا ماركيز" ابن مزرعة الموز فى كلومبيا، هو أحد أهم الروائيين فى العالم، أو أن تبرز كثافة السود فى أمريكا بهذه القوة.

إذ أن الحداثة فى هذه البلدان ما تزال تحظى بفرحة تتمتع ببعض العافية ، وما تزال قضايا التنوير مطروحة فيها ارتباطاً بالتطلع لعالم خالٍ من الاستعمار والاستغلال، وهى قضايا ليست مطروحة على جدول أعمال غالبية مثقفى الشمال الذين خفت صوتهم النقدى، فكما يقول "جون بنين" مرة أخرى."فى حقبة تاتشر- ريجان- بوش، وما إن كان المثقفون النقديون والنشطاء السياسيون اليساريون، قد كسبوا مكاناً صغيراً لمفاهيم الاقتصاد السياسى والتحليل الطبقى ،فى الأوساط الأكاديمية، حتى كانت ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، تحتل هذا المكان الصغير عن الماركسية، وباعتبارها- أى ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية- هى الموضة المفضلة للراديكالية الثقافية الأنجلو- أمريكية.

ولكن ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية ليسا شيئاً واحداً، وما أعنيه والمصطلحين هو خليط من نظرية أدبية وثقافية تضرب بجذورها النيتشوية (نسبة إلى نيتشه) وتعارض الماركسية ونقدها للحداثة البرجوازية.

وقد ولدت البنيوية وازدهرت مع ازدهار الرأسمالية التى نظرت إلى نفسها باعتبارها النظام الأخير المفتوح على اللامتناهى، وحين تعنتت دولة الرفاهية القائمة على سياسة الضمان الاجتماعى والتأمين ضد البطالة، تصور منظور البنيوية القائلين بثبات البنية، أن هذا الشأن سوف يدوم ، وعبر رحلة طويلة فى الواقع والفكر النقدى، ولدت حالة ثبات البنية النظام كأهم سمة من سمات

البنيوية.

لكن التعامل مع الماركسية الصاعدة فى ذلك الحين والتى اقترن صعودها بالقوى الاجتماعية الثورية فى العالم أجمع، خلخل البنيوية التقليدية وأدخل الجدل حتى إلى عناصر الثبات فى البنية التى جرت تعريفها باعتبارها أسلوباً ثابتاً نسبياً- لا يحتفل البنيويون بهذه النسبية- لترتيب عناصر المنظومة أو الموضوع إن مفهوم البنية الذى استخدمه الماركسيون إجرائياً دون أن يعولوا بأى صوره على ثباته المطلق يعكس فى نظرهم ما هو ثابت نسبياً، والذى بفضله تحافظ الظاهرة على كيفيتها أو طبيعتها مع التغير الدائم فى كل من العلاقات الداخلية والخارجية.

ويتفق الماركسيون مع البنيويين حول أن أى منظومة من البنى تبقى ما بقيت بنيتها، وتتحلل حين تتحلل هذه البنية، وتشكل العناصر الداخلية والخارجية التى ترتبط ببعضها البعض فى أية بنية الأساس الأولى لتركيبها الذي يتغير أبداً بفعل الترابط المتفاعلة عناصره إن البنية فى نظر الماركسية ليست أناء محكم الإغلاق كما يرى البنيويون الأصوليون. إذ أن كل شئ يتغير ولا شئ ثابت سوى قانون التغير وهكذا فإن ما بعد البنيوية إما أن تنقل لمرحلة أرقى بالتشرب بعناصر ماركسية.. أو ترتد إلى الثبات المطلق الأصولى والخياران كلاهما ما بعد حداثى.

وفى ضوء انبعاث النيتشويه فى ميدان الفلسفة فى الغرب يبدو أن الخيار الثانى هو الأقوى والأكثر شعبية والذى تتوفر له قوى اجتماعية وفرص إعلامية واسعة ويمكننا أن نفهم بروز النزعات اليمينية المتطرفة من النازية لمعاداة العرب وقهر المهاجرين الأجانب وتراجع العقلانية وقيم التنوير التى كانت تفخر بمساواتها بين البشر وهى تتراجع لصالح تفضيل جنس على الآخر وغبن طبقة على كل الطبقات وهيمنة الشمال على الجنوب..

ويمكن أيضاً أن نفهم تكاتف دول الغرب لإلغاء قرار الجمعية العامة للأمم المتحدة الذى ساوى بين الصهيونية والعنصرية فأصبح الغرب بعد قرنين من التنوير يقبل بكل من النازية والصهيونية ومعاداة السامية ومعاداة العرب مبرراً قبوله هذا بأنه تنوع.

ويرى فى نيتشه بنيا جديداً هو الذى رفع القوة والسلطة وما أسماه بالإنسان السوبرمان والنخبة التى ينبغى أن تسيطر- رفعها جميعاً للمرتبة التالية فأصبح فى عصر ما بعد الحداثة مرجعاً جديداً، تماماً مثلما كان نبى النازية الأول.

فإذا كان نقد الماركسية للحداثة البورجوازية يشير إلى محدودية أفق البورجوازية فى إطار الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج والحرية المنقوصة وإفقار الروح الإنساني، فإن النقد الذى يوجهه التيار الأول ما بعد الحداثى للماركسية

ينصب على دعوتها الكافية والدائمة لحرية الجميع حيث تحرر كل فرد هو شرط تحرر الجميع وكل فرد يعنى إنسان الجمهور، أى الإنسان العادى الذى لا ينتمى لأى نخبة ثقافيا أو اقتصادياً ودون تميز بين البشر على أساس الجنس أو العرق أو اللون أو العقيدة أو الملكية.

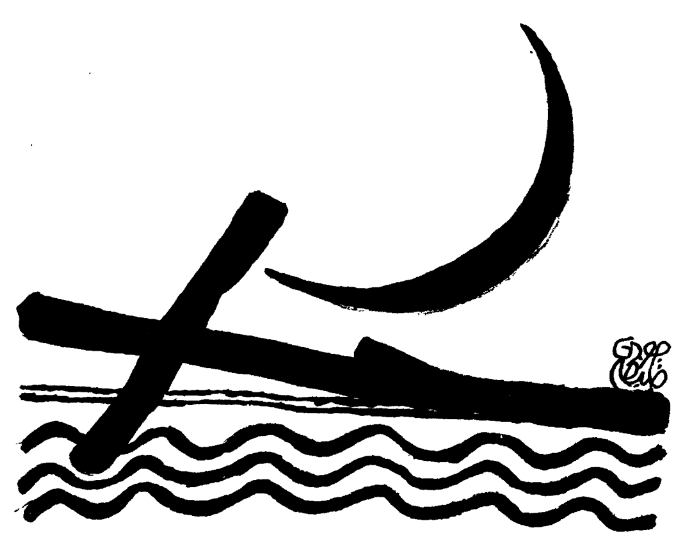
وتعود ما بعد الحداثة الأولى لنخبوية نيتشه وأساطير التفوق العنصرى البيضاء أو اليهودية التى لا يثير انبعاثها أى نقد ، بل ينظر إليها التيار الأول ما بعد الحداثى باعتبارها من طبيعة الأشياء.

خلاصة الأمر أن ما بعد الحداثة هى الحالة الواقعية للبشرية، التى عجزت لأسباب كثيرة عن التجاوز الصحى للرأسمالية، وخلق الشروط الجديدة لهذا التجاوز فى زمن تلعب فيه وسائل الإعلام والثورة التكنولوجية دوراً مركزيا ، وتزيح الصورة الكلمة المكتوبة، فتقلل من شأن الأدب الذى يقاوم بطريقته ، وتزدهر السيميولوجية ، والتفكيكية كمناهج جزئية معزولة عن الأساس المادى والرؤية الكلية، وتتراجع فكرة الطليعة.

لكن بعيداً جداً.. عند حدود التماس بين الحداثة وما بعدها خاصة فى بلادنا تبرز مجدداً الحاجة لطليعة من نوع آخر، وشوق غامض لأن تحظى اللغة كواحدة من الإشارات والعلامات بمكانة جديدة ترتبط بالوعى الناقد، ويشحنها توتر جديد خلاق ومدهش، لتحارب الزيف بسلاح السخرية، وتقدم لنا إنتاجاً كبيراً فى الرواية والقصة والشعر والكتابة النقدية، تحتاج كلها لدراسة تفصيلية فى ضوء هذه الحقائق الجديدة.

ويرى المفكر الفرنسى "موريس بيليه" أنه "وهو يعلم حدود القوة التى تخضع لها من سلطة رأس المال والعمل، إلا أنه مع هذا يؤمن بأن قدرة الإبداع والرغبة لا يمكن التحكم بها، وتستطيع أن تفلت كثيراً من حكم الاقتصاد ، لكى تؤسس "يوتوبيا واقعية" ولهذا ففى رأيه ينبغى البدء من حاجات واقعية للكائن الإنساني، وليس من فرضيات ادعائية عن الإنتاج والنقود، فهو يود أنشطة نافعة عديمة المردودية، لخلق فضاء أكبر من الحرية

(١٠) عن مجدى عبد الحافظ- *اليسار* ص٥٣



فى مواجهة التقنيات"(١٠) أو كما يدعونا الناقد "إبراهيم فتحى" للبحث فى كيفية "الوصول إلى وعى حقيقى- ملموس- وليس شعارات مجردة ، وعى للناس فى مصر بذواتهم وشروط وجودهم ومستقبلهم، وليس وعياً ملفقا يتم تركيبه قسراً داخل رؤوسهم ، وعى يواصل كنوز التاريخ، ولا يحوله إلى فكة، لتجميل الحاضر الرسمى، أو إلى ضريح يمجد الماضى"(١١).

إن ما نحتاجه باختصار هو زيادة مساحة الوعى الناقد الذى يضع كل الحقائق الواقعية فى إطار من نظرة كلية تدخل المناهج الجزئية فى نسيجها الشامل متجاوزة فكرة الموضة باحثا عن الجذور الجزئية لازدهار موضة ما أو تراجعها وتتأسس هذه الجذور على الاقتصاد السياسى أولاً.

(١١) ابراهيم فتحى: "النزول إلى البحر مجلة أدب ونقد.. عدد (٨٠) ابريل ١٩٩٢- ص١٠٨.

صورة من أرض المليون شهيد:

جزائر الحاكمية

جزائر الأمل

محمد عثمان أمين

السؤال الذى يلح على عقل ووجدان كل مواطن أو وطني يعيش أحداث وطنه سواء كان مصرياً أو جزائرياً هو ماذا يحدث، ولماذا حدث، وما المصير، وهل من أمل في أن تخرج بلادنا من هذه المحن؟

لاتزعم هذه السطور أنها تقدم إجابة كاملة على هذه التساؤلات، غير أنى سأحاول تقديم إجابة أجتهد ما وسعنى أن تكون أمينة. إنها شهادة مصرى عاش فى الجزائر مدة خمسة عشر عاماً، كان عمله فيها قضيته، وكانت ، ولاتزال، أمنيته أن تعيش الجزائر التى غنى لها فى أناشيد الصباح فى طابور المدرسة، وكتب وهو طفل فى كراس الإنشاء كلمات تشيد ببطولات ثورتها، وتفاعل وهو شاب مع مواثيقها الثورية حاملاً حلم الثورة، الحلم الذى يرى فى كل بيت خلية ثقافة وفى كل مدينة منارة إشعاع حضارى. تلك الأحلام التى عشناها مع كلمات شعرائنا فى الستينيات عن بلدى مصر. وأقول كانت أمنيتى أن تصبح تلك الجزائر جزائر نور وحضارة.

ولكن... الجزائر اليوم فى محنة مروعة، تذبح على أيدى جزائريين،

مثقف مصرى يعمل مدرسا للفلسفة فى الجزائر منذ ١٥عاماً.

المثقفون يقتالون، وكذلك رجال الأمن، والأجانب، وعائلات بأكملها تذبح: أطفالاً ورجالا ونساء، صور من البشاعة فوق كل وصف، مصانع تحترق، تكلفت الملايير (مثال واحد منها مصنع الأجهزة الإليكترونية أو الكهربية فى تلاغ ولاية بلعباس، والذى كان يغذى السوق الوطنية ويصدر منه للخارج)، مطار بوسدين يحترق أو يفجر بالقنابل وأشلاء أطفال مبعثرة، وضع أمنى متدهور، بطالة متفشية بصورة مرعبة بين الشباب، غلاء هبط بمتوسطى الدخل إلى مادون الكفاف، ضياع لهيبة الدولة وفقدان للثقة فى أجهزتها، وفى كل كلام يقال للجمهور، وجفاف يحرق الأرض فلا تجود إلا بأقل القليل. وحسب التقارير الرسمية فإن أكثر من عشر ولايات متضررة من الجفاف بنسبة ١٠٠٪. تدهور المستوى التعليمى ونتيجة البكالوريا لاتزيد على عشرة فى المئة. فساد يتفشى وبيروقراطية. والملفت للنظر، والمعروف للخاص والعام، أن أحداً من رموز الفساد، لصوص العشرية السوداء، كما يطلق على فترة حكم الرئيس الشاذلى بن جديد، لم يقتل وإنما يقتل الوطنيون الأبرياء! فلماذا وقع ما وقع؟

* * *

فى حديث مع المفكر والمؤرخ الجزائرى مصطفى الأشرف عن واقع الأزمة فى الجزائر ذكر أن الأزمة فى الجزائر أزمة ثقافية، وأعتقد أن رأيه صائب إلى أبعد حد. فالرؤوس المخربة لاتنتج إلا الخراب، وكانت أجهزة الإعلام والمؤسسات التعليمية على مدى عشرات السنين تكون الإرهاب وتؤصله، بقصد تارة وبلامبالاة تارة أخرى. إن تلك اللامبالاة مردها إلى نقص فى الوعى والوطنية، إنها خيانة.

ولأبدأ بالتعليم:

برامج التعليم فى الجزائر برامج طموحة، وبرنامج الفلسفة مثلا برنامج أوروبى، والاختبارات تطلب من التلميذ كتابة مقال فلسفى حول قضية يتناولها أحد محاور البرنامج، وقد تستدعى كتابة تلك المقالة توظيف عدد من الدروس فضلا عن قراءات الطالب المختلفة . ولكن البرنامج الجيد من حيث موضوعاته ممكن أن يُملأ بمضمون ردىء تعتوزه الأمانة والنظرة العلمية ويترك غالبا للأهواء الجاهلة. وكما هو معلوم فإن العلوم الإنسانية، على تعددها، لاتخلو من ذاتية بصورة ما، ولكن: فارق بين أن تدرس انطلاقا من روح علمية أمينة، وبين أن تمارس الغوغائية ويطلق لها العنان فى تقديمها. وسأضرب مثالا يوضح ما أقصده...

فى درس "العدالة الاجتماعية" يتناول مؤلف الكتاب المدرسى (الجزء الأول) موضوع القانون والحق الطبيعى والحق الاجتماعى والفارق بين القانون الوضعى والقانون الشرعى، فنجده يتكلم عن واقع المجتمع الجزائرى قبل الاستعمار الفرنسى واصفا ذلك الواقع بأنه كان حياة محبة وأخوة فالمؤمنون أخوة، وذلك إطراء على حياتهم الهنيئة إبان دولة الخلافة (أى فترة الاحتلال العثمانى) أما فى فترة الاستعمار الفرنسى فقد ساد الظلم وقسم المجتمع الجزائرى إلى فئتين، فئة المعمرين وفئة الأهالى الذين حرموا من كل حقوقهم.

ويختم المؤلف حديثه "وهكذا نجد أن هذا النظام كان ظالما ما دام هو من وضع البشر"

بالرغم من وضوح هذا الكلام وكشفه عن نمط تفكير صاحبه، لكن لابأس من وضع الملاحظات الآتية:

أولاً: هذا الكلام لاينتمى للفلسفة لامن حيث اللغة ولا المضمون، وبالتالى فهو مرفوض.

ثانياً: إنه يمجد فترة الاحتلال التركى العثمانى وهى سبب تخلفنا وجهلنا إلى اليوم، وهذا الاحتلال، حسب علمى، لايمجد إلا في الجزائر، وحجتهم على ذلك أنه قاوم سقوط البلاد الإسلامية فى قبضة الأوروبيين، متجاهلين أبسط حقائق التاريخ وهى أنه كان صراع مصالح متعارضة. ومن ناحية ثانية فهو - أى الحكم العثمانى - الذى جعلنا فريسة سهلة لم يقدر الرجل المريض على حمايتها.

ثالثاً: دعوة صريحة لليثوقراطية ونبذ للعلمانية التى هى من وضع البشر، لأن مايضعه البشر هو ظلم. والسؤال هو : هل مايسمى بالحكم الشرعى ليس إلا تأويلا أو تأويلات بشرية تصل إلى حد التعارض التام انطلاقا من مبادىء شديدة العمومية، ولست بصدد مناقشة هذه النقطة بالطبع.

هذا مجرد مثال واحد، يكشف بجلاء عن تفكير من يعهد إليهم بمهمة خطيرة، مهمة تأليف كتب الفلسفة التى هى مادة الوعى والرؤية الفكرية للعالم. والكتاب صادر عن المعهد الوطنى التربوى.

واسمح لها أيها القارىء العزيز بأن انتقل من الحديث عن الكتاب إلى المدرس (أو الأستاذ كما يسمى فى الجزائر). إن واقع الأستاذ لايختلف عن الصورة التى ذكرتها فى المثال السابق إلا فيما ندر، وذلك بسبب نقص التكوين، ولأقدم رأى أحد أبرز المثقفين الجزائريين وهو الشهيد د. ***جيلالى اليابس*** ، *الذى اغتاله*

الإرهابيــون وهذا المـفكر هو رئيس هيـئـة البـحث العلمى. فى برنامج تليفزيونى يبث صباح يوم الجـمعة **"برنامج من صميم العقل"** قال دكتور جيلالى اليابس بالحرف تقريباً: **كانت السياسة الرسمية تخريج كل الطلاب بغرض ملء الفراغ، وكنا نقــول ، ردا على تلك السياسة، للطلاب المسجلين: يمكنكم أن تستــريحــوا فى بيوتكم مدة أربعة أعوام وبعدها تعــالوا وتسلمــوا شــهــادة الليسانس!!**

ولنترجم كلام د. اليابس على الواقع:

فى امتحان شهادة البكالوريا لعام ١٩٩١ ورد سـؤال حـول الديمـقـراطيـة السياسية والديمقراطية الاجتماعية، وأتت إجابات التلاميـذ الذين تناولوا هذا الموضوع فى معظمهما متجاهلة الإشكالية المطروحة إلى إجابة خارجة عن الموضوع خلاصتها أنه لا ديمقراطية سياسية ولاديمقراطية اجتماعية إلاّ فى الإسـلام وبدون أى ضبط للمـفـاهيم أو تعـرض للأسس الفكرية لكل مـدرسـة ونقدها، وبدون أى تحليل على الإطلاق سوى مدائح أو دعاية فقط.

وعندما تكلمت مع زميل مثقف حول هذه المـلاحظة التـفـتت إلى مـدرسـة مـحـجـبـة لا أعـرفـهـا، وبغـيظ ردت على: **هادا هو الصح ماراناش كفار (أى هذه الإجابة الصحيحة، نحن لسنا كفاراً)!!!**

ولم أنطق ولم ينطق الزميل، وبلغت الحسرة القضية ليست كفراً أو إيماناً. القضـيـة قـضـيـة تحليل فكرى وعـرض لأفكار وتراث حضارى، وليذهب الطالب إلى أى رأى يشاء شريطة أن يقدم رؤية ويبـرهم عليـهـا بعـد أن يطرح إشكاله ويضبط المفاهيم ويقدم تحليلا موظفاً مـعـارفـه. مـا الفـارق إذن بين كلامـه كطالب درس الفلسفة ثمانى ساعات فى الأسـبـوع لمدة سنة دراسة كاملة وبين كلام أى شخص فى الشارع.

وسـأقـدم شـهـادة أخـرى فـى درس يفـتـرض إنـه نمـوذجى، ذلك الدرس هو درس للحـصـول على شـهـادة الكفـاءة التطبيقية، بعد التعيين والعمل لمدة عام على الأقل يحدد سلفا تاريخ يـخطر به الأستاذ لتقديم درس وتحليل مقال أو نص فلسـفى. كنت أحـد أعـضـاء تلك اللجنة، (وهى واحدة من أكثر من خمس عـشـرة لجنة، فى كل واحدة شـهـدت مايبكى.. لا أفـخر بهذا بل أقـرر ما وقع فقط) كان موضوع الدرس "الأمة". كتبت الأستـاذة بالحرف على السبورة "الأمة هى مجموعة من الناس تربطهم علاقة اقتصادية مثل منظمة الأبيك" (!!)

تجلس اللجنة فى آخـر صف، وراء التـلامـيـذ وتتـابع الدرس. نظرت للمفتش.. فـهم مقصدى قال "مسكينة

عملت منظمة الأوبيك أمة".

قلت : التلاميذ هم المساكين

هذه الوضعية تثير الفزع.. تعليم أم تجهيل، والجاهل هنا فريسة سهلة لأى إرهابى دجال وما أكثرهم فى بلادنا البائسة.

أما عن تدريس النصوص الفلسفية فلايجب أن يترك للهوى، فاختيار المرء جزء من نفسه، وهذا المستوى غير أهل للاختيار السليم.

(يوجد كتابان للنصوص يشتملان على أكثر من ٤٠٠ نص معظمها غير مقروء، إما لرداءة الترجمة أو لأنها نصوص فارغة المضمون (أى لاتشتمل على قضية أو رأى). أو لأنها مقتطعة من السياق العام للموضوع. هذا الأمر يدفع الأساتذة لاختيار نصوص ليست من الفلسفة فى شيء وكثيراً ماتشتمل على مضمون تخريبى مناهض للعقل. والتعليمات التربوية تعطى الحق للأساتذة فى اختيار ما يرونه ملائما من نصوص. هذه نظرة حضارية، وهى منقولة عن الأساليب الأوروبية فى التعليم خاصة فى فرنسا.

لكن ما يصلح لمجتمع ليس بالضرورة صالحا لمجتمع له ظروفه المختلفة. فنتيجة الامتحانات فى فرنسا تبين أن درجات التلاميذ فى الفلسفة عالية. وكما ذكرت جريدة LE-MONDE فإن سبب ذلك راجع إلى أن التلاميذ فى المرحلة الثانوية يدرسون فكر الفلاسفة فى مادة الأدب فيقرأون سارتر ودوركايم وليفى بريل وأوجست كومت وبرجسون وجوستاف لوبون أما فى بلادنا فإن المعطى الحاضر دوما هو الفكر المناهض للعقل. لقد صفت فرنسا حساباتها مع العصور الوسطى أما نحن فمازلنا نحترق فيها والمفكر التنويرى متهم وموصوم بأبشع الصفات بل حتى الأطفال عندنا ينفرون من إيذائه ويدمى القلب إهداء الحبيب الشهيد فرج فودة للأطفال زملاء ابنه الصغير أحمد الذين رفضوا حضور عيد ميلاده تصديقا لمقولة آبائهم عنه (إهداء كتاب : نكون أو لانكون).

لذا فالمدرس عندنا سواء فى الجزائر أو غيرها يحتاج إلي برنامج وكتاب يغطى كل الثغرات التى تتسرب منها سموم الجهل وتطل منها رؤوس شياطين التخلف أصحاب الروحانية الزائفة.

* * *

أنتقل إلى مجال تعليمى آخر، وهذه المرة مجال الأدب، وهو وثيق الصلة بالفلسفة، وآخذ كتاب "**المختار فى الأدب والنصوص**" الذى ظل يدرس

حوالى عشرين عاماً، ونجد به نقداً لقصيدة الطلاسم لايليا أبو ماضى.
والشاعر بمعاناته فى المهجر طرح أسئلةحائرة وتجربته كمغترب عن عالمه وعن بلده المسلوب الواقع فى مخالب الأتراك العثمانيين، عبر الشاعر عن نفسه ولكن مؤلفى الكتاب الرسميين يصادرون حقه فى التعبير عن نفسه، وهو حق طبيعى ، من حيث كونه إنساناً، وحق اجتماعى من حيث أن كافة الدساتير العصرية تكفل حرية الرأى والمعتقد. أقول: هؤلاء المؤلفون الذين أناط بهم المعهد الوطنى التربوى الجزائرى (وهو المؤسسة الرسمية الوحيدة التى يعهد لها بوضع الكتب المدرسية) ينتقدون الشاعر بأنه كان عليه أن يرجع للقرآن الكريم ليعرف أنه خلق من طين وأصله آدم وحواء وأنه صائر إما إلى جنة أو نار ، وأنه خُلق للعبادة هو والجن فلاحق له فى طرح تلك الأسئلة. وأسئلة أبو ماضى لايوجد إنسان إلا وطرحها فى أزماته، ولكن الصدق مع النفس ومع الناس أصبح رذيلة يلام عليها الإنسان. لقد أصبحنا نفكر بآذاننا وقلوبنا صدئة لاتبرق وممنوع عليها التوهج.
والذى يدافع عن البؤساء يخرج له بائس يقتله، هذا البائس هو نفسه من يحاول المفكر التنويرى أن ينقذه من البؤس المادى والروحى.

لنأت للإعلام وأجهزة الثقافة:

كان أول ماصدمنى عند زيارتى للجزائر عام ١٩٧٩ ودخولى أول مكتبة بعد وصولى بيوم واحد هو كتاب **"أرواح وأشباح"** لأنيس منصور. وسألت صاحب المكتبة: هل الجزائر تشترى كتب أنيس منصور؟ فكان جوابه بفخر: الجزائر تشترى كل شىء. والدولة تستورد الكتب؟ وأجاب: فاعام معلوم (أى نعم بالتأكيد). وكانت هذه صفعة أقل بكثير من غيرها. كانت تلك مكتبة مملوكة لفرد، أى قطاع خاص، أما ما لايمكن تصوره فهو أن مكتبات الدولة التابعة للشركة الوطنية للنشر والتوزيع المعروفة اختصارا SNED تبيع على مدى أكثر من عشر سنوات كتب المودودى وكشك وكتب مناظرات ديدات من جنوب أفريقيا، فضلاً عن كتب ابن تيمية وسيد قطب. وكانت البواخر تأتى محملة بهذه النوعية ابن قيم الجوزية، ابن تيمية، سيد قطب وغيرهم)، وكثيرا مايصدم المرء بسيطرة هذه الأفكار ووقوعها فى يد التلاميذ بل فى رؤوسهم.
أوقفنى أحد التلاميذ البائسين ليقول لى: شيخ (ينادى التلاميذ فى الجزائر المدرس ولو كان شابا بكلمة شيخ بدلا من أستاذ) الله يلعن عبد

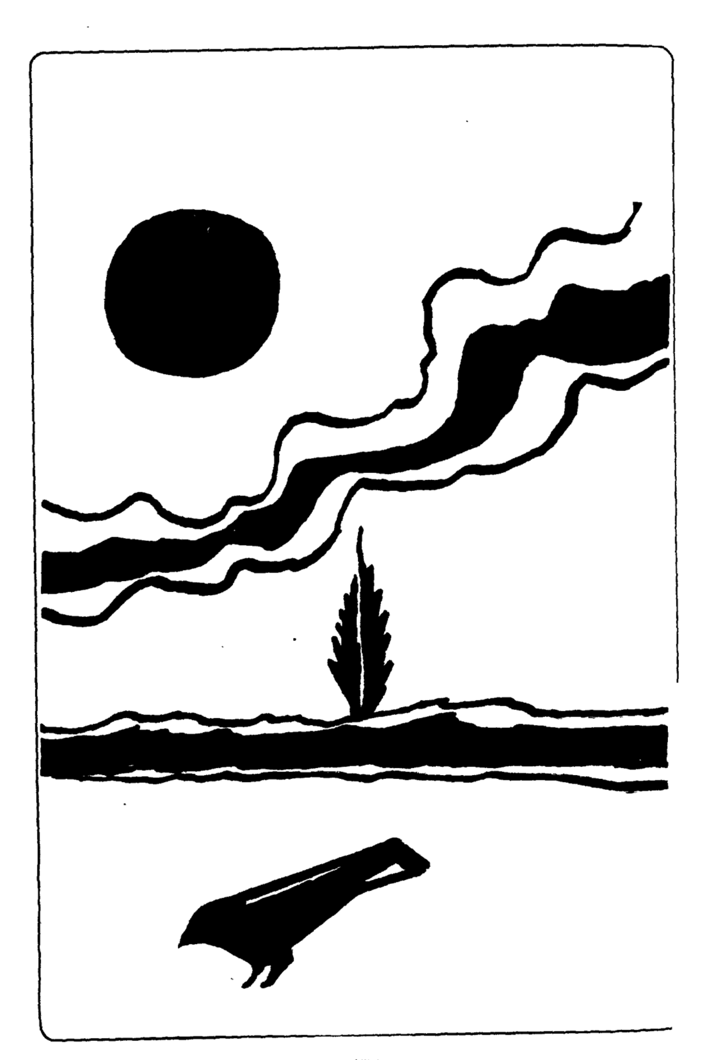
الناصر. أجبته: لماذا يا بنى. ألم يقف عبد الناصر مع ثورة الجزائر، ويؤيد ماديا ومعنوياً حركات التحرر؟ قال: قتل سيد قطب. وحاولت بلطف أن أفهمه، ولكن هذا البائس لايستطيع الفهم أو لايريده أصلاً.

ابتداء من عام ١٩٨١ بدأ طوفان الكتب، وأقيم معرض للكتاب المدعوم دعما غير عادى، بيعت الكتب تقريباً بالمجان، بأقل من سعر نقلها. كان الدينار يساوى أكثر من فرنك فرنسى، وفى الشارع (السوق الموازية) كان الفرنك بثلاثة دنانير تقريباً، فالكتاب الذى يساوى خمسين فرنكا بيع مدعوما بأقل من عشرين دنياراً، ويكفى أن نعلم أن الدولة كانت تنفق ببذخ على التعليم والكتاب ولكن فى أى اتجاه؟ صحيح أن كتب الفكر والفن والآداب والفلسفة كانت موجودة ولكن نسبتها أقل، وقراء الفكر المتقدم أقل بكثير من قراء الظلاميات، نظراً لاحتياج الفكر الراقى إلى ثقافة واسعة ولغة حديثة متقدمة. فكانت الغلبة للظلامية التى كانت تباع كتبها بالكرتونة كاملة، وتوالت المعارض وتوالى الدعم وتوالت الظلامية ونمت كنبت شيطانى سام حتى تحولت إلى أحراش وغابات ووصلت الذروة مع مطلع التسعينيات لتنطلق بأعلى صوت فى الميكروفونات.

* * *

ونأتى لتقليد من أيام بومدين هو ملتقيات الفكر الإسلامى، أما المشتركون الذين شاهدتهم وكانوا ضيوفاً دائمين على الجزائر وتليفزيونها فأشهرهم الترابى السودانى، والزندانى اليمنى الشمالى بالإضافة للغزالى والقرضاوى وغيرهم، وأحد الجزائريين - وهو أستاذ فلسفة للأسف - وهو عبد الرازق قسوم. وقسوم هذا الذى يحمل درجة الدكتوراه فى الفلسفة يقول - فى مؤتمر خصص للهجوم على العلوم الإنسانية -: إن الماركسية والداروينية والفرويدية كلها دعوات هدامة هدفها ضرب الإسلام! ومن الممكن نقد أى فلسفة ، هذا حقه، ولكن الأمانة العلمية تقتضى أن يعرض تلك الفلسفات بروح موضوعية.

لم يدع يوما لهذه المؤتمرات محمد أركون أو حسين أحمد أمين، الذى كان سفيراً بالجزائر فى وقت ما حتى سنة ١٩٩٠، ولم يدع مثلاً محمد أحمد خلف الله ولا أى مفكر يتناول القضايا الإسلامية من منظور عقلى متقدم. وكان الانبهار بهؤلاء كبيراً، أما عن مضمون تلك المؤتمرات، فأقل ما أقوله



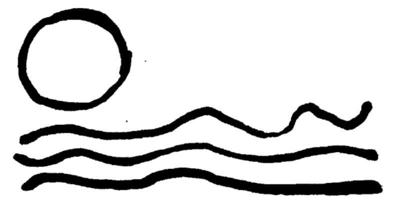
أنه هجوم غير مراع لأبسط الواجبات. أنور الجندى الذى تخصص فى الهجوم على طه حسين نعته فى أحد تلك المؤتمرات بأنه غبى وتافه الفكر.ومؤتمر آخر خصص للهجوم على الاشتراكية، والشيخ محمد الغزالى يهاجم أنشودة وطنية تتغنى بحب مصر فيقول بأسى "ماذا أبقيتم لله"! وكأنما لايجتمع حب الله وحب مصر!! فإذا أحب مصرى مصر خرج الإيمان من قلبه!! ولاعجب فى ذلك فالوطنية مرفوضة. وقال: أحدهم إبان الحرب ضد الاتحاد السوفيتى فى أفغانستان: المسلم الأفغانى أقرب إلى من المسيحى المصرى!! هكذا. هذا التليفزيون الجزائرى إبان حكم الشاذلى عمل عملاً دؤوباً على نشر هذا الفكر وإعادة هذه الملتقيات وأيضاً سمها أفلام الجريمة لأكثر من عشر سنين. وكانت تلك الوسيلة الإعلامية الخطيرة هى السلوى الوحيدة فى دولة لاتعرف السهر إلا أمام الشاشة الصغيرة، والزيارات فيها بين الناس فى المناسبات مثل عيد الفطر وعيد الأضحى وحفلات الختان ومباركة العودة من الحج والمآتم والأعراس على سبيل الحصر - إن لم تخن الذاكرة. ومع عام ١٩٨٨ (أكتوبر) كان الانفجار - أو الانتفاضة - ودخل البارابول وأمطرت السماء بقنواتها الفضائية، ونادرا مايوجد الآن بيت لم تدخله الأطباق الفضائية، وتعبت القناة اليتيمة، قناة الجزائر التى كانت على مدى قرابة ثلاثين عاما الأداة الثقافية الترفيهية رقم واحد للجزائريين، كل الجزائريين إلا قليلا جداً من أصحاب الاهتمامات الفكرية الرفيعة وها هى هذه القناة اليتيمة قد سرقتها القنوات الفضائية.

وجاءت انتخابات ١٢ يونيو ١٩٩٠. لتفوز جبهة الإنقاذ بأغلب البلديات، ووظفت تلك البلديات جهدها لمصلحة أفكار ذلك الحزب، وتكون ٦٠ حزباً كلها تلعن جبهة التحرير الوطنى، وكلها خرجت واستفادت من جبهة التحرير الوطنى!!! حتى جبهة الإنقاذ وزعيمها نفسه كان فى جبهة التحرير الوطنى. واستولت جبهة الإنقاذ على أكثر من عشرة آلاف جامع عدا حصتها فى وسائل الإعلام القومية (صحافة، إذاعة، تليفزيون). وعندما سئل عباسى مدنى عن استحواذ جبهته على المساجد رد قائلاً بالحرف الواحد "**لهم حاناتهم ولنا مساجدنا**" واقترب اليوم الموعود ٢٦ ديسمبر ٩١ وقبله بستة شهور كانت دعوة جبهة الإنقاذ إلى العصيان المدنى الشامل حتى لقد نجحت فى جلب عدد إلى صفها، وأخذت مفاتيح بعض المؤسسات من مديريها ، وسلمها البعض خوفا، والبعض

طمعا.وعلقت لافتات فى طول البلاد وعرضها تحمل هذه الشعارات "**تسقط الديمقراطية" "لاميثاق لا دستور، قال الله.. قال الرسول**". وانطلقت ملايين الحشود وحناجرهم تردد: "لا إله إلا الله محمد رسول الله، عليها نحيا وعليها نموت وفى سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله". وهذا الشعار الذى كان يدوى فى الشوارع ومعظم الهاتفين به صبية، بعضهم لم يتجاوز العاشرة وبعضهم الآخر إلا قليلاً لم يصل سن الرشد، أقول هذا الشعار كتبه تلميذ فى ورقة امتحان البكالوريا يونيو ٩١، وأطلعنى عليه مدرس فلسفة فلسطينى طالبا أن أقترح عليه نقطة، وكان اقتراحه ويا للعجب: أعطيه واحد فقط؟!! والجواب بالطبع لا صفر وكتابة تقرير.. العجيب فى الأمر أنه يستشير فى مسألة واضحة كهذه علما بأنه ويا للعجب يدعى أنه تقدمى ومثقف!! عرضها على المفتش الذى قال له: صفر طبعا وكتابة تقرير (مطبوع جاهز يملأ فى حالة نقطة صفر).

وكان يوم اعتقال زعيم جبهة الإنقاذ ونائبه (عباس مدنى، وعلى بلجاج) ٢٦ ديسمبر. وكانت المأساة. حصلت جبهة الإنقاذ على أكثر من ثلاثة ملايين صوت وفازت فى الدور الأول بأغلبية المقاعد فى البرلمان المزمع تشكيله. أما جبهة التحرير وجبهة القوى الاشتراكية بزعامة حسين أيت أحمد، فقد حصلت كل منهما على عدد محدود من المقاعد. وأعلن أحد قادة الإنقاذ - على ما أذكر رابح كبير، الهارب حاليا فى الخارج - إن هذه آخر انتخابات فى الجزائر، وسنعلن قريبا دولة الخلافة! تماما مثلما فعلت النازية: وصلت بالديمقراطية-وانقضت عليها بعد ذلك.

كان دور المرأة الجزائرية دوراً تاريخياً ولايزال ، فالنساء الجزائريات هن أعلى الأصوات اليوم دفاعاً عن جزائر متقدمة وعصرية. كانت شعاراتهن تدوى فى شوارع وهران والعاصمة لاطهران، ولاخرطوم، ولاكابول، الجزائر فى أمان" وارتفعت المنظمات النسوية إلى مستوى الحدث"، وأصبح الصوت الأعلى والأعظم للمرأة الجزائرية مع عدد من أصوات الرجال الشجعان. خلع الشاذلى وتشكل المجلس الأعلى للدولة، وجاء بوضياف واستقبل استقبال بطل تاريخى عاش فى المنفى قرابة ثلاثين عاما، وتشكل المجلس الاستشارى، واغتيل الوطنى المخلص أو الطيب الوطنى، وكانت صدمة رهيبة. لأول مرة ألمس بكل جوارحى رئيساً أحبه من أعماق روحي. من كلماته فى آخر خطاب به قبل اغتياله بدقائق "كما قال سعد باشا: الدين لله والوطن للجميع". ومن أقواله فى خطبة سابقة "لايمكن الحوار مع



شخص إذا كلمته يقول لك قال الله قال الرسول" ولم يكن هذا كفرا منه بما قال الله والرسول، بل كان يعنى أنهم يوظفوف الدين ويؤولون الآيات على حسب أغراضهم السياسية. وكما قال الإمام علّى لرسوله إلى الخوارج **"لاتحاججهم بالقرآن، فإنه حمال أوجه".**

وبدأت المأساة الدموية المريعة، والصورة المحزنة التى ذكرتها فى البداية، والصمت والخوف يعم الجميع، والجزائر تنزف بغزارة. والغريب أن البعض مازالوا يؤيدون الإرهاب.. وأذكر كلمة لبريخت يقول فيها **"الذى لايعرف الحقيقة غبى، والذى يعرفها ويسكت مجرم".** وعبثا تحاول أن تفهم من فقدوا الوطنية والتعاطف والرحمة.

وليس يصح فى الأفهام شيء
إذا احتاج النهار إلى دليل

هذا بيت من أروع أبيات المتنبى فى الحكمة.

* * *

وأسأل سؤال بوضياف:
"الجزائر إلى أين"؟
هناك السلطة وأجهزتها الأمنية والعسكرية فى جهة.
هناك الإرهابيون فى جهة.
والمواجهة على أشدها.
هل يكف الإرهابيون عن نزولهم من الجبال بعد أن أسالوا دماء ألوف الأبرياء؟
هل تتخلى لهم السلطة عن الحكم؟ مستحيل.
ماذا تقول لألوف اليتامى والأرامل والثكالى؟
هل تتم مصالحة؟.. مستحيل.
ماذا عن الدم والخراب، وماذا عن الكرامة الوطنية؟
الرهان حاليا على الحل الأمنى، وتحسين الوضع الاقتصادى.
فهل يجدى هذا؟
أمنية عزيزة لكل وطنى سواء فى مصر أو فى الجزائر.

مدخل إلى الإطار المعرفي للمنهج البنيوى

سكينة زواوى

أستاذة مساعدة بقسم علم الاجتماع

جامعة قسنطينة- بالجزائر

تبقى المعرفة الإنسانية فى تطور مستمر، وهى ميزة الإنسان الذى يمارس نشاطاً واعياً فى عملية تغيير البيئة الطبيعية تصبح فيما بعد معرفة مجردة التى بدورها توجيه نشاط الإنسان، إلا أن عمليات المعرفة الإنسانية تبقى محددة بالأطر الاقتصادية، الاجتماعية التى وجدت فيها، وبالتالى تصبح عنصراً أساساً فى تكوين المجتمع من حيث تطوره وسيره والتحكم فى عمليات التغير الاجتماعى، فهى نتيجة لنشاطه الاقتصادى- الاجتماعى للإنسان من جهة وموجهة لنشاطه من جهة أخرى. فانتقال التفكير البشرى من اللاهوت إلى الميتافزيقة ثم إلى الوضعية نتيجة لتطور اقتصادى -اجتماعى عرفته المجتمعات خير دليل على ذلك.

١- التطور التاريخى لمفهوم البنيوية:

لقد عرفت أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مرحلة أزمة فى المفاهيم التقليدية ذات المرتكزات الفلسفية والمنهجية والمفهومية للمعرفة العلمية، فمع بداية الثورة الصناعية والثورة العلمية التقنية فيما بعد، بدأت العلوم الإنسانية تتأثر بتطور العلوم الطبيعية ومحاولة

تثبيت علمية العلوم الإنسانية، بانتقال المفاهيم المستعملة فى العلوم الطبيعية إلى العلوم الإنسانية معتمدة فى ذلك على استعارة بعض الطرق الرياضية والدلالية..الخ، من الطرق القياسية لجعل سلوك الإنسان عبارة عن قياسات ومعايير محددة تفقد إنسانية الإنسان أى تهدف إلى آلية سلوك الإنسان، وفى هذا الإطار تطورت المناهج الوضعية للعلوم الإنسانية ومن بينها المنهج البنيوى «**موضوع هذا المقال**»، هذا المنهج الذى يركز على تحليل «**البناء**»، ففى سنة ١٩٦٠ عقد مؤتمر حول موضوع «**معانى واستعمالات كلمة بناء فى العلوم الإنسانية**»، وذلك تحت إشراف المدرسة التطبيقية للدراسات العليا وقد حاول روجى باستيد Roger Bas-tide تسليط الضوء على أصل الكلمة التى فى اعتقاده جاءت من الكلمة الفرنسية "Construire" «**أى بناء**»، وذلك خلال القرن السادس عشر حسب ليترى Lit-tre' وهو أى البناء «**الطريقة التى تتم بها البناية**»(١).

وفى القرن التاسع عشر، بدأت المحاولة الأولى لاستعمال كلمة بناء فى علم الاجتماع بانتقاله من بيولوجية البنية العضوية فى إطار المماثلة بين هيكل جسم الإنسان والبناء الاجتماعى، إلى جانب استعمال هذه الكلمة من طرف ماركس وانجلس «**البناء التحتى والبناء الفوقى**» إلى جانب توتيرTonnies وماكس فيبير Max We-ber فى استعمال «**البناء المحلى والبناء الاجتماعى**».

وقد حدد جان بياجيه Jean Piaget مفهوم البناء «**بأنه مجموعة من العناصر المجتمعية فى شمولية تمثل بعض الخاصيات فى قالب عمومى إذ كانت خاصيات هذه العناصر تابعة كلياً أو جزئياً لميزات هذا القالب العمومى**»(٢).

وفى نفس المبحث يرى ليفى ستروس "Levy Strauss «أن مفهوم البناء هو فى حد ذاته بناء»(٣).

إن عملية تحديد المصطلح صعبة جداً خارج إطار نظرى باعتبار نظرية البنيوية تعتمد على مناهج وطرق عديدة لتحقيق المنهج الذى تطور من الناحية التاريخية من جهة، ومن جهة أخرى من ناحية تعميمه واستعماله من طرف جميع العلوم ونخص بالذكر فروع

1- In, Jean viet- Les methodes structuralistes dans Les sciences sociales e`d. Mout On Par-is1969 P2.

2- In, Jean viet. Ibod PI.

3-المرجع، ص١

العلوم الإنسانية، التاريخ، اللسانيات، علم النفس، علم الاجتماع، الأدب، الاقتصاد، الإعلام.. الخ. لذلك فمفهوم البناء يبقى مفهوماً محددا بنوعية مجالات تطبيقاته المعرفية، إلا أن هناك منظورين أساسيين فى تكوين النظرية البنيوية.

المنظور الشكلى الذى يعتبر البنية ساكنة غير متحركة فى الزمان والمكان، أو بما يسمى النظرة الثابتة Statique فى المعرفة التى تعزل الظاهر فى العلوم الإنسانية عن السياق التاريخى والاجتماعى الذى نشأت فيه، ويمثل هذا الاتجاه رولان بارث Roland Barthes وجاك دريده Jacques Derida وليفى ستروس Leivy Strauss والاتجاه اللغوى والسميولوجى فى النقد الأدبى، ويقول لوسيان غلدمان Lucien Goldunan إن البنية الشكلية تبحث عن بنى دون أن نفرض وجود معنى لها، فيتم وصفها إلا أن معناها الوظيفى يزول »[١].

أما المنظور الثانى هو البنيوية-التكوينية، وفى هذا الصدد يقول جمال شحيد فى كتاب «**البنيوية التركيبية ص٧٧ عن منهج غلدمان**» إنه يجب ألا نبحث عن البنى، لأنها لاتوجد فى الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادراً ولفترة وجيزة. وإنما عن عمليات تشكل البنى، أى أن البنية مرتبطة بالممارسة الإنسانية إذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنسانى معين لأنها تقيم توازنا بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء، فصفة التكوين تعنى الدلالية دون الرجوع إلى النشأة »

من هذه التعاريف المختصرة نستنتج أن هناك منطلقين أساسيين فى استعمال البنية فى إطار المنهج البنيوى، وهو المنطلق الشكلانى السكونى، والمنطلق الدينامى الوصفى، حيث كلمة تكوينية لدى غلدمان ليست بالضرورة الرجوع إلى التاريخ بل هو طرح فى إطار تكوين بنائى- وظيفى.

لقد بدأ تطور المنهج البنيوى بشكل واضح فى الثلاثينيات والأربعينيات أى خلال الأزمة الاقتصادية التى عرفتها الرأسمالية العالمية آنذاك. اتسمت هذه المرحلة بوضع طرق كيفية دراسة للغة فى مختلف المدارس الأمريكية والفرنسية، كان جوهرها دراسة للغة كنسق، ويتم التحليل اللغوى بمعزل أو عزل العوامل الخارجية، كالتاريخ والجغرافية والاجتماع، أى الأعمال التى تطرح اليوم فى تعميم البنيوية.

١- جمال شحيد -*البنيوية التركيبية*- دراسة فى منهج لوسيان غلدمان. دار ابن رشد- بيروت ١٩٨٢، ص٧٦.

- المرحلة الثانية لتطور المنهج البنيوى كانت بين ١٩٥٠-١٩٦٠، خلال هذه المرحلة بالذات، انتقلت البنيوية إلى فرنسا ومثل هذه المدرسة ليفى ستروس Leivy Strauss ومن اهتماماتها الموضوع الأساسى هو البحث عن طرق جديدة للبحث فى الاثنولوجية Ethnolo-gie، من خلال الطرق اللغوية خصوصاً الصوتية منها، ومختلف الميكانيزمات المرتبطة بها كأنساق ورموز.

- المرحلة الثالثة ١٩٦٠-١٩٧٠، انتقلت البنيوية خلال هذه الفترة من اللغة إلى الميادين الأخرى، كالتاريخ على يد ميشال فوكو Michel Foucault ونظرية الأدب سياف غلدمان Lucien Goldnan Barthes والثقافة الشعبية على يد رولان بارث، الذى يأخذ بالطرق التى استعملها ليفى ستروس Leivy Strauss فى دراسته للمجتمعات البدائية ويطبقها على المجتمع الحديث، باعتبار أن كل البنيات والأشكال الاجتماعية هى واحد بالنسبة لكل الناس، والأشخاص ومن جديد وقديم، فكل إنتاج ثقافى يكون موضوعاً للتحليل البنيوى الذى يهدف بالأساس إلى استخلاص الأشكال، وفى مقال له يحاول بارث Barthes تغطية الصعوبات المنهجية للبنيوية فيقدمها «كأسلوب للنشاط الفكرى الخيالى أكثر منه مذهب فلسفى، فالنشاط البنيوى ممثل فى الإنسانْ البنيوى، هذا الإنسان الذى يُجَزئ الواقع ويقوم بإعادة تركيبه، فالإنسان البنيوى يجعل من العالم الطبيعى عالماً مصطنعاً، كما أن هذا الإنسان هو إنسان التقنية، إذا أصبحت التقنية هى منبع الإبداع[1]. فى تعريفه هذا وقع بارث فى تناقض أساسى وهو «**الفكر الخيالى يتناقض وفكر التقنية والعقلانية**».

بعد السبعينيات عمت البنيوية جميع العلوم من دقيقة وإنسانية بدون استثناء.

من الأطروحات الأساسية فى المنهج البنيوى هى مسألة البنية الدلالية المتضمنة «لا فقط وحدة الأجزاء ضمن الكلية والعلاقة بين العناصر، بل فى بعض الأحيان وحسب مواضيع الدراسة يفترض فى نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية ديناميية فى وحدة وظيفية.

ثانياً: أسس المنهج البنيوى

إن المنهج البنيوى هو بالأساس تقنية تشمل عمليتين أساسيتين.

١- التجزئة لوحدات صغيرة جداً (قد

1- Henri Lefebre - L'idiologie structuraliste e'd. Authopos1971,P.17.

تكون مجهرية) رمزية.

٢- إعادة تركيب هذه الجزيئات[١]

ويركز المنهج على اعتبار المعرفة العلمية هى شكل مصمم نصل إليه عن طريق تصميم علاقته بالأشكال الأخرى بطريقة منهجية محددة ألا وهى المنطق الشكلى أو الصورى والشكل الرياضى وبالتالى «للمفاهيم مضامين ولكن مضامين فى قالب أشكال[٢]

Les Concepts ont des contenus, mais les contenus peuveut etre et sont des forme"[٣]

ففى هذه الحالة بعدما تطورت المناهج البنيوية. وصلت إلى نقطة البداية وهى الشكلانيـة، أى تغليب الدراسة والاهتمام فى البحوث بالشكل أكثر منه بالمضمون، باعتبار أن مجالات المعرفة فى هذا المنهج هو علاقة المضامين بالأشكال إلا أن مضمون هذا الشكل يمكن أن يكون مضمون شكل آخر، مما يطرح علاقة جدلية معقدة للبنيوية دون تحديد للمضمون والشكل.

ولتحقيق دراسة الأشكال والمضامين تأخذ بأولاوية اللغة والكلام أساس لتكوين المجتمع فى تغييره باعتباره نتاجاً للغة والفكر، وهذا مايؤكد أن لمنهج البنيوى مثالى، أن ينطلق من أن الفكرة هى التى تكون البنية الاقتصادية والاجتماعية. فلدراسة اللغة يستعمل البيانات الرياضية والصوتية والضوابط الحركية إلى غير ذلك من المقولات العلمية المعبرة عن العقلانية فى السلوك الإنسانى ونتاجه الاجتماعى فى مجال الأدب والفنون، سيبارنتية للغة تحت ستار تقنية اللغة مما يستدعى IbidCybernitisation de La langue

الابتعاد عن التحليل النوعى والتاريخى أصلاً، وفى هذا الإطار تطور بنية للغة العالمية «السبارنتو» -Sparen to، التى تكون مستقبل المجتمع التيقنوقراطى.

وهناك اتجاه آخر تبنى البنيوية كنظرية يتعامل معها من منظور جدلى فى إطار مبدأ الشمولية أو الكلية، واتباع هذا المنهج لوكاتش، غلدمان والتوسر، حيث تبنوا المنهج السوسيولوجى للمعرفة فى عملية تحليل النصوص الأدبية معتمدين على «النظرة الكلية» وتعنى الكلية لديهم التفوق الشامل للكل على الأجزاء، ذلك لأن المنهج يقدم المعرفة من المجرد إلى المحسوس، ومن خلال التنقل بين الكل وأجزائه. والربط بين الوصف

1- Henri Lefebre - opit p154.
2- Ibid pp 154-155
1- Ibid p155

والتفسير العلميين. فعند وصف البناء النوعى الخاص للموضوع قيد البحث وصفا خاصاً، يجب ربطه فى الوقت نفسه بالبناء الأشمل، وهذا مايدعم جدلية الجزئى والكلى والنوعى والعام والخاص.

ولتأكيد هذه الفكرة يقول غلدمان فى مقال «المادية الجدلية وتاريخ الأدب» «إننا ندرك أخطار التحليلات المادية والجدلية، ولكننا ندرك أيضاً مايجعلها متفوقة على المناهج الأخرى».(١) إلى جانب ذلك يستعمل المنهج الوصفى حيث يقول غلدمان «الفكرة المركزية لأعمالى ولمنهجى هى أن الانسجام ليس منطقى ولكن وظيفى»(٢). إلا أن هناك ملاحظة يجب الإشارة إليها،

هو استعمال المنهج لعدة مناهج أحياناً تكون متعارضة. فمسألة الوظيفة الجدلية مثلاً هى وظيفة فى التوازن، فى حين الجدلية فى الصراع ونفس ونفى النفى، مما جعل تنويع المقولات المستعملة، فعلى سبيل المثال أصبحنا اليوم كما يقول فى كتابه بان فيات Jean Viet المناهج البنيوية فى العلوم لاجتماعية(٣)، «إننا أمام أربعة اتجاهات فى البنيوية فى كيفية استعمال مفهوم الجدلية المادية -جدلية الشكل- جدلية التجربة وأخيراً جدلية علم الاجتماع التطبيقى».

إن كل هذه المناهج متشابكة ومتداخلة تطرح ضرورة التعمق ودراسة هذه المناهج من الناحية النظرية والتطبيقية، باعتبار المنهج البنيوى ضرورة من ضرورات تطور المجتمع الرأسمالى وأزمته مما جعل منه أطروحة منهجية علمية- أيديولوجية، مع العلم أن الكثير من الباحثين فى هذا المجال، يحاولون إثبات علميتها وحيادها، بل يعتقدون أنها قد قضت على الايديولوجية فى حين أنها أيديولوجية تعمل على معالجة أزمة الرأسمالية فى إطار الجزئية والشكلية من أجل الموازية والمحافظة على ضرورة النظام الرأسمالى فى تناسق وظيفى، وهذا لايمنعنا أن نتعامل مع هذا المنهج وطرقه المتعددة فى حدود معينة وذلك من موقف محاولين تجاوزه كمنهج «موضة».

١- لوسيان جولدمان ومجموعة من الباحثين- *البنيوية التكوينية والنقد الأدبى*. مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الأولى ١٩٨٤. ص٣٠.

2-Lucien Goldman - Structures mentales etcreation culturelle,1968, ed. PVF P.416.

3- *Jean Viet -Opcit, P18.*



يوسف السبتى والليل:

كلمة فى حق الشاعر

طاهر وطار

[ب]كينا عمار بلحسن ولانزال نبكيه، رغم [أننا] كنا [يائ]سين من شفائه، وننتظر من يوم [لآ]خر نبأ رحيله بل وأحياناً ما يقول الواحد منا فى سره أو فى علانيته، فى الم[وت] راحة. ونتمنى له الراحة من العذاب [illegible] الذى كان يقاسيه.

ويوم فوجئنا بنبأ موت الشاعر يوسف سبتى أمين [ج]معيتنا [illegible] وأحد مؤسسيها الأساسيين، هربت الدموع من عيوننا

كان واقفاً [illegible] ويت[illegible] [illegible] ويـ[illegible] يتألم ، لم يكن ولم نكن نتوقع أن الموت قريب من الشاعر إلى هذا الحد.

[illegible] يقتحم [illegible] منزله، ليلاً ويبدد كل [illegible] التى وضعنا من أجل أن [illegible] فى الموت، ويتخبط ويموت الشاعر [illegible] لم يكن له خصوم سياسيون، بالمعنى الحزبى ، فهو [illegible] الجميع، فى حين يحلل مواقف الجميع [illegible] يدين ولايعادى أحداً [illegible] يطمئن إلى الخلاء الذى يسكن [illegible] ، ولايهرب إلى المدينة عند أصحاب ، أو على الأقل فى حى جامعى، [illegible] جل بمفرد[ه]، وماعدا الكتب، والأوراق لايملك من متاع الدنيا آخر، [illegible] خاف عليه.



لكن الموت باغته وتبادل النظر معه
، قبل أن يستسلم له.

وبقينا نحن فى الامتحان.

نحن العقلانيين الذين قررنا من أول يوم نبت فيه الموت فى بلادنا، أن الجنون هو غياب العقل.

عندما لايعود العقل ينفع، فكل شىء يحصل جائز ومنطقى من داخل اللامنطق.

إما أن نتخاطب بهذه اللغة أو بتلك.
ولامناص من أن نتبادل الخطاب.

وفى غياب المنطق والعقل، لابد من لغة ما نتخاطب بها، وها نحن نتحاور بالموت.

لم نكن نتأثر لموت أحد نسمع بموته، مهما كانت قيمته ومكانته، فنحن واثقون تمام الوثوق من أن الموت يمسى ويصبح ويظل بيننا، حتى ضرب فى بيتنا وأخذ منا الشاعر يوسف سبتى.

فعلنا ما تمليه المفاجأة. دون حيرة أو اضطراب، أو فقدان للأعصاب. وكنا نتساءل فى كل خطوة، ماذا لو أن السبتى حى، بم سيأمر.

كيف ينعى خبر اغتياله؟

كيف يلوم قاتليه؟

هل يميز بين هذا القاتل وهذا القاتل؟

هل يكرز مودة الإدانة المملة؟ هل يتخلى عن موقفه، ليس حبا فى على ولكن نكاية بمعاوية؟

من سيستفيد من النواح الذى لايجدى نفعاً؟

وبروح السبتى. اتخذنا مواقفنا.
وبروح السبتى واجهنا الكارثة.

وبعيون السبتى لم نقو على البكاء.

لم نعرف كيف نبكى. ذاك أننا فى أعماقنا لم نصدق أن الموت أخذ منا شاعرنا وأميننا العام.

وإلى أن ننجز ما يخلد السبتى - جاحظيا. مثلما فعلنا مع عمار بلحسن. سنظل ننتظر طلعة السبتى الوجلة. ونظرته الفاحصة، وشهقته الواهنة.

ونظل ننتظر الإعتذار من الموت. مرة ومرة ومليون مرة.

قصيدة

الخيبـــة والطيبـــة

من ديوان الجحيم والجنون ليوسف سبتى

ترجمة نجيب آنزار/ عمار مرياش

تعالى، تعالى معى
ننزل العتبات
نمس الزهور
نتسلق منحدراً

نسبح بين فضاءين أو بين فضاءات
تعالى، تعالى معى
سأشدك من زندك
سأشدك من خصرك
ثم نروح..
أتستمعين إلى اتستمعين
سنزور المملكة السحرية
هى ملآى بالألوان
هى خارقة بالنسبة لك
ستشيرين إليها،

مملكة المجنونين
الكون العبثى المخبول
الكون التافه
حيث رأسينا مثقلتين

الكون. آه من هذا الكون
تزعم أن الكل نهائى
معتقدا أن الكل عصى
لا.. أبداً
عبثا تحسب أن الكل مجرد حذلقة

لاتوجد إلا الخيبة والطيبة
لأقول لكم كم أبغض
أسلاك الكون الرائق
فى هذا الإسفاف الغائل

كتاب

ابن عربي، وبلاثيوس، وبدوى

محمد روميش

كتاب: ابن عربى: حياته ومذهبه. تأليف: آسين بلاثيوس. ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوى

مع هذا الكتاب، نحن ازاء ثلاث قمم فكرية شامخة: فالكتاب عن الشيخ الامام محيى الدين بن عربى، «٥٦٠-٦٣٨هـ - ١١٦٤- ١٢٤٠م» شيخ مشايخ الصوفية وصاحب تجربة وجدانية عميقة وصاحب أكثر من مائة وخمسين كتابا، صاغ بها تجربته الوجدانية وأفكاره حولها بلغة كان لها أكبر الأثر ليس فى اللغة العربية وحدها، بل امتد أثرها الى الشعر الفارسى خاصة.

ومؤلف الكتاب، ميجيل آسين بلاثيوس مستشرق أسبانى له مساهماته الممتازة فى تقديم الفكر العربى الإسلامى،

وترجم الكتاب عن الإسبانية، الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى. والدكتور بدوى من بين أساتذة الفلسفة عندنا، طمح منذ تخرجه فى كلية

* هذا المقال هو مخطوطة مسوّدة للكاتب الراحل محمد روميش، لم يكتمل ولم ينشر من قبل، وحينما أهداه لنا ابنه طارق محمد روميش بادرنا بنشره تحية لكاتبنا الكبير الراحل روميش، وتوثيقا لواحد من مقالاته التى تركها دون إتمام!

الآداب قسم الفلسفة فى سنة ١٩٣٨، الى إنجاز مشروع ثقافى كبير، كان دائما يضع له تخطيطا فكريا، كان يعلن عنه على أغلفة كتبه الباكرة فى طبعاتها الأولى. والمشروع الثقافى الكبير للدكتور بدوى يتلخص فى أن يقدم الى القارئ العربى «خلاصة الفكر الأوروبى» فى أربع سلاسل:

(أ) الفلاسفة

١- نيتشه ٢- شوبنهور ٣- برجسون ٤- هيجل ٥- كنت

(ب) المفكرون

١- اشبنجلر ٢- كيركيجورد ٣- رينان ٤- شيلر ٥- كروتشه

(ج) الشعراء الفلاسفة

١- جيته ٢- شلر ٣- رلكه ٤- هيلدرلن ٥- نوفالس

(د) روح الحضارة

(١) الروح الاوربية ٢- الروح الجرمانية ٣- الروح السلافية ٤- الروح اللاتينية ٥- الروح الامريكية).

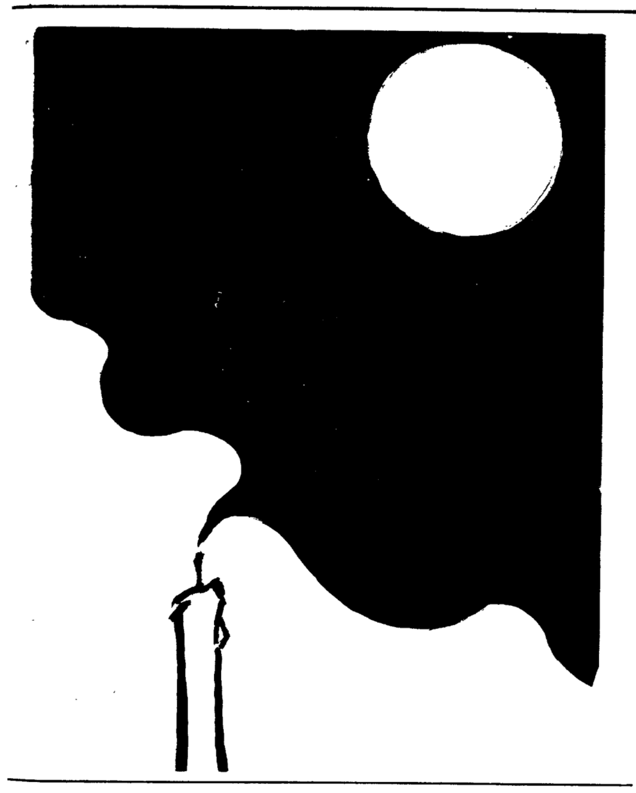
(غلاف كتاب اشبنجلر/ الطبعة الاولى/ مايو ١٩٤١)

ثم أجرى دكتور بدوى تعديلا على مشروعه الثقافى، بأن أضاف سلسلة خامسة، أسماها الينابيع، وفى إطارها طمح الى تقديم الفكر اليونانى والفلسفة اليونانية فى خمسة مؤلفات : **١- الروح اليونانية (٢) ربيع الفكر اليونانى (٣) أفلاطون (٤) أرسطو (٥) خريف الفكر اليونانى (غلاف كتاب (أرسطو) الطبعة الثانية ١٩٤٤.**

وتأمل هذه الخريطة الثقافية، التى طمح الدكتور فى باكورة حياته الفكرية بدوى الى إنجازها وتقديمها الى القارئ العربى، بصرف النظر عما تم تقديمه فعلا من هذا المشروع.

ومن هذه السلاسل الخمس، فإن الدكتور بدوى التفت عن سلسلة «**روح الحضارة**» فلم يقدم لنا روح أى حضارة من الحضارات التى أعلن عنها داخل مشروعه الفكرى بما فى ذلك الكتاب الذى أعلن عنه ضمن سلسلة **الينابيع** «الروح اليونانية»، كما لم يقدم من المفكرين سوى «اشبنجلر». وسواء أنجز الدكتور بدوى المشروع الفكرى الذى وضعه لنفسه، أو أسقط بعض هذا المشروع، **فما يهمنى هنا أولا أن نستقرئ مايدل عليه هذا المشروع** بالنسبة لفكر دكتور بدوى آنذاك.

سنلاحظ أن الدكتور بدوى كان حريصا على أن يقدم للقارئ المصرى/ العربى، خلاصة الفكر الأوربى، الا أننا لو أمعنا النظر فى الأسماء التى اختارها ممثلة لهذا الفكر سنجدأنه اختار اتجاهات وتيارات فكرية وفلسفية بعينها من الفكر والفلسفة الأوربية، تلك هى الفلسفة المثالية بأنواعها المتعددة، فليس من بين الأسماء التى عزم على تقديمها اسم واحد من بين أصحاب الاتجاهات والمذاهب الاجتماعية سواء كان مفكرا أوفيلسوفا أو شاعرا،فالمذاهب



الاجتماعية بدرجاتها وتنوعاتها مستبعدة تماما من الخريطة الفكريةللشاب عبد الرحمن بدوى، ويطابق هذا الموقف الفكرى الفلسفى، موقفا سياسيا، فى ذلك العهد.

فالشاب عبد الرحمن بدوى، اختار حزب «**مصر الفتاة**» من بين الاحزاب والتجمعات المصرية التى كانت قائمة فى الثلاثينات، وكان أبرزها حزب الوفد، بميراثه عن ثورة سنة ١٩١٩

وحزب الاحرار الدستوريين بممثليه من العقلانيين، وجماعة الاخوان المسلمين باتجاهاتها الدينية السياسية، وكان حزب «مصر الفتاة» فى مصر يستلهم أفكار الحركة النازية فى المانيا.والدكتور بدوى ظل دائما مخلصا لإتجاهاته المثالية، إلا أنه أجرى تعديلا أساسيا فى مشروعه الفكرى، وفى التعديل الأخير ، فقد أصبحت «خلاصة الفكر الاوربى» قسما من هذا المشروع، بدل أن كانت تستغرق المشروع برمته، وتمثل التعديل فيما أسماه «دراسات اسلامية».

* * *

قدم دكتور بدوى عرضا وافيا لحياة **ميجيل آسين بلاثيوس** ونشاطه العلمى مع إشارة الى مؤلفاته المبتكرة والكتب والدراسات التى ترجمها آسين بلاثيوس من اللغة العربية الى اللغة الاسبانية. ويحرص دكتور بدوى أن يثبت أنه اعتمد فى عرضه عن **أسين بلاثيوس** على مقال مستشرق أسبانى آخر هو **جرثيه جومث** ثم على مؤلفات آسين بلاثيوس نفسه، وعلى عادة د. بدوى الاكاديمية فإنه يحدد المرجع الذى أخذ عنه تحديدا دقيقا فيذكر اسم المجلة التى نشر بها المقال ورقم المجلد والكراسةوأرقام الصفحات.

ولد **ميجل أسين بلاثيوس** فى الخامس من شهريوليو ١٨٧١ بمدينة سرقسطة، عاصمة مقاطعة ارجون، والتى تقع شمال شرقى مدريد، كان أبوه تاجرا متوسط الحال، توفى وميجيل فى سن الطفولة، فقامت أمه على تربيته، درس فى كلية الآداب، جامعة سرقسطة، والتحق تلميذا خارجيا «بالمعهد المجمعى» وهو معهد دينى لتخريج رجال الدين. وتابع ميجيل دراسته الدينية حتى تخرج قسيسا وباشر عمله الكهنوتى فى سنة ١٨٩٥، وفى نفس الوقت تابع دراسته الجامعية، وتتلمذ وهو فى سن العشرين على يد المستشرق الكبير **خليان ربيرا** (١٨٥٨-١٩٣٤) استاذكرسى اللغة العربية فى كلية الآداب بجامعة سرقسطة. وصاحب الاهتمامات بتاريخ اسبانيا، وبالفترة التى لعبت فيها اسبانيا العربية والنصرانية دور الوسيط بين الشرق الإسلامى وأوربا المسيحية، ثم التحق ميجيل بجامعة مدريد للحصول على الدكتوراه، وحصل عليها سنه ١٨٩٦ وكان موضوعها عن **الامام الغزالى**. وفى سنة ١٩٠٣ شغل كرسى اللغة العربية بجامعة مدريد. وراح يكتب فى المجلات الأوربية الاستشراقية، وفى الأسفار التذكارية المقدمة الى كبار علماء الاستشراق، ويساهم فى المؤتمرات الدولية للمستشرقين. واختير سنة ١٩١٢ عضوا بالاكاديمية الملكية للعلوم الاخلاقية باسبانيا وكان خطابه الاستهلالى عن ابن مسرة ومدرسته: أصول الفلسفة الاسبانية الاسلامية »

ويرى دكتور بدوى أن هذه

الدراسة«تعد من ألمع الأبحاث فى تاريخ الفكر الاسلامى وتمتاز بالأصالة وبعد النظر، والنزوع الى تلمس الأشياء البعيدة..» وفى سنة ١٩١٩ عين ميجيل عضوا فى الاكاديمية الملكية الاسبانية، واستمر أسين يتابع دراساته التى تدور حول التأثير والتأثر بين الاسلام والمسيحية والفكر الأوربى. واهتم بمفكرين عظيمين فى أسبانيا الاسلامية هما: ابن حزم القرطبى ومحيى الدين ابن عربى،

فدرس لابن حزم كتاب «طوق الحمامة» وكتاب «الفصل فى الملل والاهواء فى النحل». وانضم سنة ١٩٢٤ الى الاكاديمية الملكية للتاريخ، وتابع أسين دراسته للتأثيرات الإسلامية فى الفكر الاوربى فكتب سنة ١٩٣٣ بحثا بعنوان «مفكر مسلم اندلسى يؤثر فى القديس يوحنا الصليبى» عن تأثير ابن عباد فى يوحنا الصليبى. وظل يمارس نشاطه العلمى فى الاكاديميات الثلاث التى كان عضوا فيها (الاكاديمية الاسبانية وأكاديمية التاريخ، واكاديمية العلوم الاخلاقية).

وفى سنة ١٩٤٣ اختير رئيسا للاكاديمية الاسبانية ، الى أن فاجأة الموت فى ١٢ أغسطس ١٩٤٤.

ومن عرض الدكتور بدوى فإن من اهم مؤلفات ميجيل آسين بلاثيوس ركتبه:(١) الغزالى: العقائد والأخلاق والزهد(٢) مجموعة الأقوال المنسوبة الى المسيح فى كتب المؤلفين المسلمين » (٣) الرشدية اللاهوتية فى مذهب القديس توما الاكوينى» (٤) ابن مسرة ومدرسته: أصول الفلسفة الاسلامية (٥) بحث بعنوان: «علم النفس عند محيى الدين ابن عربى»(٦) أربع دراسات عن ابن عربى منها «الصوفى المرسى (نسبة الى بلدته) ابن عربى» (٧) «إبن عربى: حياته ومذهبه ونصوص مترجمة»(٨) مقالات بعنوان «نفسية الاعتقاد بحسب الغزالى»(٩) بحث بعنوان «نفسانية الوجد الصوفى عند صوفيين مسلمين كبيرين: الغزالى وابن عربى» (١٠) كتاب عن الغزالى فى ثلاثة مجلدات كبيرة الحق بها مجلدا رابعا يتضمن نصوصا مترجمة بعنوان «روحانية الغزالى (١٩٣٤-١٩٤١) (١١) جمع مقالاته المتعلقة بتأثير الاسلام فى أوربا المسيحية بعنوان «تأثيرات الاسلام» سنة ١٩٤١، ثم (١) دراسةالأسماء العربية للبلاد الاسبانية (٢) ترجم كتاب «الاقتصاد فى الاعتقاد» للغزالى مع شرح وتعليقات، سنة ١٩٢٩ (٣) ترجم الى الاسبانية كتاب « الفصل فى الملل والاهواء فى النحل » لابن حزم القرطبى وترجم له كتاب «الأخلاق»، وقام بفهرسة المخطوطات العربية فى دير الجبل المقدس بأشبيلية

على أن أهم دراسات وتحقيقات اسين بلاثيوس إثارة هو ذلك البحث الاستهلالى الذى ألقاه بمناسبة تعيينه عضوا فى الاكاديمية الملكية

الأسبانيةفى سنة ١٩١٩ بعنوان «الآخرويات الإسلامية فى الكوميديا الالهية». وقد وصف دكتور بدوى هذا البحث بأنه قنبلة علمية كبرى، مرة فى دراسته عن ميجيل آسين بلاثيوس، ومرة ثانية فى كتابه «دور العرب فى تكوين الفكر الاوربى» ط ٢- نشر الانجلو المصرية ص ٤٩-٦٥، إذ أعلن اسين بلاثيوس أن دانته فى «الكوميديا الإلهية» قد تأثر بالإسلام، تأثرا عميقا واسع المدى يتغلغل حتى فى تفاصيل تصوير الجحيم والجنة، حيث تبين له وجود مشابهات وثيقة بين ماورد فى بعض الكتب الإسلامية عن معراج النبى (صلعم) ومافى «رسالة الغفران» للمعرى وبعض كتب ابن عربى من ناحية، وماورد فى الكوميديا الالهية من ناحية أخرى، وأن فى هذه المشابهات من الدقة والتفصيل مايجعل من المؤكد أن التشابه هنا لم يكن أمرا عرضيا وتوارد خواطر، بل كان أمر تأثر مباشر بالتصورات الاسلامية للآخرة.

والدكتور بدوى، وهو يتحدث عن منهج «آسين بلاثيوس» فى مناسبة اعلانه تأثر دانته بالاخريات الاسلامية يصف هذا المنهج بـ «المنهج الدقيق» إلا أن الدكتور بدوى وهو يقدم كتاب ابن عربى حياته ومذهبه لاسين بلاثيوس حيث يرى بلاثيوس ان ابن عربى قد خضع فى مذهبه الصوفى الى بعض التأثرات المسيحية فالدكتور بدوى يعلن «افة اسين بلاثيوس.. اندفاعه أحيانا فى تلمس الأشباه والنظائر استنادا الى قسمات عامة ومشابهات قد تكون واهية بحيث يتأدى منها الى افتراض تأثير وتأثر»

* * *

أما ابن عربى فهو أبو بكر محمد بن على، من قبيلة حاتم الطائى، ويلقب بـ «محيى الدين» و«الشيخ الأكبر» و«ابن افلاطون» والمعروف باسم «ابن عربى» ولد بمدينة مرسيه وهى بلدة من بلاد الأندلس فى ١٧ رمضان سنة ٥٦٠ هـ/ ٢٨ يوليو ١١٦٥م.

وقد جرى ميجيل فى عرضه لحياة ابن عربى، على منهج محدد هو أن يورد المعلومات بلغته هو ثم يلحقها بنصوص من كتب ابن عربى نفسه، عن نفس المعلومات التى أوردها المؤلف، أى أننا نقرأ المعلومات بلغة الكاتب ثم نقرأ هذه المعلومات بين قوسين من مؤلفات ابن عربى.

كان ابن عربى من أسرة نبيلة، غنية، وافرة التقوى، فقد كان له خالان سلكا طريق الزهد، هما يحيى بن بغان وأبو مسلم الخولانى الذى كان يقضى الليل فى مجاهدات روحية شديدة ويضرب نفسه حتى لايأخذه النوم ويقطع تعبده. وكان أحد أعمام ابن عربى وهو عبد الله ذا مواهب صوفية تنبؤية. ولما بلغ ابن عربى الثامنة من

عمره انتقل مع أهله الى أشبيليه، حيث تلقى تربية أدبية ودينية كاملة، ويشير ابن عربى الى شيوخه فى القرآات والتاريخ والأدب والشعر الحديث والذين قرأ عليهم الكتب الرئيسية فى كل فن

وقد قرأ ابن عربى جميع كتب ابن حزم القرطبى الاندلسى على أبى محمد عبد الحق الاشبيلى، واليه يرجع أن ابن عربى كان ظاهرى المذهب فى العبادات، ولم تكن ميوله الأولى متجهة الى الزهد، بل كان شغوفا بالآداب والصيد، وهو يسمى هذه الفترة من حياته بزمان جاهليته، ويذكر عن هذه الفترة فى كتاب «الفتوحات» واقعة: كان يصيد الغزلان وقرر فى قلبه الا يؤذى واحدة منها، واذ اقترب منها، فإن الغزلان لم تخف ولم تفر امامه، وقد فسر ابن عربى هذه الواقعة أن الامان انتقل من نفسه الى نفوسها، فلم تفر أمامه.

عمل فى وظيفة كاتب فى حكومةأشبيلية، وتزوج من مريم بنت محمد بن عبدون الجبائى ، وكانت أسرة بنى عبدون أسرة كريمة، وكانت مريم امرأة صالحة ، امرأة على «الطريق» ، ويرى المؤلف أن نصائح زوجة ابن عربى والقدوة التى شاهدها فيها قد حملته على أن يغير مجرى حياته وساعد على هذا مرض شديد ألم به، انتابته فيه الهواجس مما أفصح عن طريقه، اذ رأى قوما يريدون إذابته ورجلا جميلا يدافعهم حتى دفعهم، ولما سأله عما يكون، قال أناسورة «يس» واستيقظ وكان أبوه على رأسه يقرأ سورة «يس» فقص عليه رؤيته ولما توفى أبوه كان لموته أثر حاسم، إذ تحول ابن عربى الى الله بكليته. ويشير ابن عربى فى «الفتوحات» الى أن أباه تنبأ بأنه سيموت فى شهر كذا فى يوم كذا. ولا يحدد المؤلف تاريخا محددا لتحول ابن عربى الى الصوفية إلا أنه يؤكد أن ذلك كان قبل ٥٨٠ هـ ١١٨٤م، إذ يصرح ابن عربى فى «الفتوحات» انه دخل الحياة الصوفية، وصار صوفيا، وهو فى سن الحادية والعشرين، وقد عكف على قراءة كتب الصوفية وعلى الاجتماع بشيوخ الطريقة وذلك خلال إقامته بأشبيلية، وفى «الفتوحات» ذكر شيخه أبا عمران موسى بن عمران الميرتلى «سيد وقته» الذى لقنه كيف يتلقى الإلهامات الإلهية، وذكر ابا الحجاج الشبريلى وهو من قرية يقال لها شبريل بشرق اشبيلية، كان ممن يمشى على الماء وتعاشره الأرواح.«وكان من شيوخه ابو يعقوب يوسف بن خلف الكومى من أكبر من لقيناه فى هذا الطريق سنة ست وثمانين وخمسمائه..» ولقى ابن عربى باشبيلية شيخين متخصصين فى عملية محاسبة الضمير يوميا وهما: ابو عبد الله بن المجاهد وأبو عبد الله بن قيسوم، وكانت طريقتهم محاسبة النفس على الافعال والأقوال، فأضاف اليها بن عربى المحاسبة على الخواطر ايضا.


نصوص

قصة

الدار الأخرى

يوسف أبو رية

الريح.. الريح عبأت جلبابه، دوّمت حوله. رفعته وحطته، فكان يدفع بدنه الناحل إلى الأمام، قارب من ألواح خشبية عتيقة يلاطمه الموج العاتى هل ما يسمعه هدير الهاء؟ أم ضجيج السوق؟ هو يخترق لحم النسوة، فى ذلك الضحى العاصف، انسل من فراشه. فى بيت ابنته الوحيدة، فقد جاءه على هيئة حمامة بيضاء مرفرفة تنقر زجاج النافذة، ولم يكن ليتصور أن يستقبله فى غير داره.

البنت كانت فى المطبخ مشغولة بطعام الغداء، للزوج والعيال، تردد مقاطع أغنية وهى تدير ظهرها للباب.

وقام بعافية مهر، يرتدى الجلباب على القميص الأبيض، وحبك الطاقية البيضاء وسحب النعل من تحت السرير، ودّع علب الدواء وأنبوب «الجلوكوز» وإناء البول، وعدة الأسنان والشعاع المخنوق بزجاج الغرفة. هل الشارع هو الشارع؟ إنه يسير بذاكرة الأقدام. خيط غير مرئى علق فى رقبته، ويجذبه بلطف، لأنه صاحب الجبروت، لأنه القوى الذى لايرد، فهو يأخذ بيده، لا إرادة له بالمرة، فيما يقوم به الآن، مجرد استجابة للنداء، ويعبر الشارع الرئيسى، النسوة زنابير تطن، وحوارات حادة بين البائع والشاري، وروائح الخضار المدهوكة بالأرض تنفذ إلى أنفه. هو يسير فى مدينة من

الأشباح. تدنو السحن إلى مجال النظر، متضخمة، ويأفواه مشوهة، تطلق الطنين المكتوم، وهو لايلوى على شيء، يده المعروقة سقطت بإرادة منها، لترفع طرف الجلباب، أيعرفه ذلك الشخص الذى يقف على طوار صالون الحلاقة؟ طلت عليه وجوهه المكرورة على الحوائط ورفع يدا إلى رأسه هيىء له أنه يحيه، وسمع صوتا يخرج من جوفه، ومن جمله المكسورة، التقطت أذنه كلمة أو كلمتين: سلامتك.. ألف... وهيىء له أن وجها واحدا من وجوه الرجل اتجه نحوه، واقترب منه جداً، وشعر بكف الحلاق راسخة مارة تلتف حول عضده، فوكزها متذمرا، واندفع من فمه الفارغ هواء يقول: دعنى وشأنى.

ثم انحرف إلى الشارع المتفرع جهة اليمين وأحس أنه يميل كثيرا إلى الأمام، وأن الأرض تطوى تحت قدميه، فمال إلى الجدار، وركن عليه بيمناه، أجرام البيوت والكائنات التى تسعى من حوله تتبعج كأنه ينظر إلى مرآة مهشمة، وأصوات آلية مبتورة تخرج من فتحات الدور، أن يكون هذا الصوت الذى غلب على الأصوات جميعا هو لمؤذن الحى؟ هذا الحد من الظل يتوافق مع أذان الظهر، ها هى الذاكرة الحية تستعاد، لأنه دخل مكان الألفة، ها هو بيته القديم، سيتأكد لما يفتح الباب، ويرى مستطيل الشمس يلامس أول الكنبة، فيجزم لنفسه: انه أذان الظهر.

وتذكر أن يده العرقانة تقبض على المفتاح، كيف عثر عليه؟ يذكر أنهم حين جاؤا ليرفعوه إلى هناك، لم يترك المفتاح من يده.

الآن هو داخل ردهة داره، شم أنفه العتمة والرطوبة، والعناكب التى نسجت خيوطها فى الأركان انتبهت للضوء وبدأت تتحرك فى بيوتها بحذر خرجت من حلقه سعلة لا إرادية، ووجد نفسه يقف أمام الصنبور، سال منه ماء، أصفر عطن، فغسل الكفين إلى الكوعين وتنشق الماء ثلاثا. ومضمضه ثلاثا، ورفع الماء إلى زنده حتى المرفقين، ومسح منه على رأسه، ودعك بأصبعين فى الأذنين، واستند على الحائط ليرفع الساق اليمنى وأنزلها، ثم رفع الساق اليسرى.

ثم عاد بظهره إلى الكنبة، وسقط عليها وهو يلهث من الجهد، وثار حوله غبار خفيف.

فيما بعد سمع غناءها يأتيه من الداخل، فانتابته يقظة مضاعفة، وتلفت جهة الصوت، وقطع الغناء بسؤاله: خلّصت يا حاج؟

وسمعها ترد عليه: مسافة الصلاة يكون الأكل جاهز.

نكهة طعامها فاحت فى المكان،



وضـجـت الـدار بصــوت الـوابـور الـذى يتداخل مع غنائها.

وأشرق الوجه الكهل بابتسامة وهو ينظر إلى فخذها تبين من باب المطبخ وتمكن منه الشوق إليها، فتحامل على نفسه لينظرها قبل الذهاب إلى الجامع، أراد أن يقوم غير أن الخيوط الكثيفة تمكنت منه، وتزايد حــوله النسج، فاستسلم لجلسته، وانفلت الرأس إلى الوارء، ليرتاح على المسند.

وجاءه القط الأسود من عتمة الداخل، ودنا من قدميه يلعق ماء الوضوء، ثم واتته قوته الحيوانية المخزونة، فوثب إلى حجره ليلعق الماء الذى يقطر من أصابع اليد الباردة.

أقاصيص

يا نن العين يا حمامى

سعد الدين حسن

(١)
دجاجة

فى حجرتها على السطح المجاور، وعيالها يتحلقون حواليها وهى تنظف الدجاجة. تمتمت تفيده بائعة الذرة المشوية على ناصية حارتنا: سامحنى يا رب لم يدخل اللحم بيتى من سنة. تركنا المرحوم من غير عزوة لا أحد يعطف علينا والذرة المشوية لاتجيب ثمنها وأنا مقطوعة من شجرة. بناقص فرخة يا رئيقة ما انت عارفة حالى. سامحنى يارب وبارك لها فى الباقى.

* * *

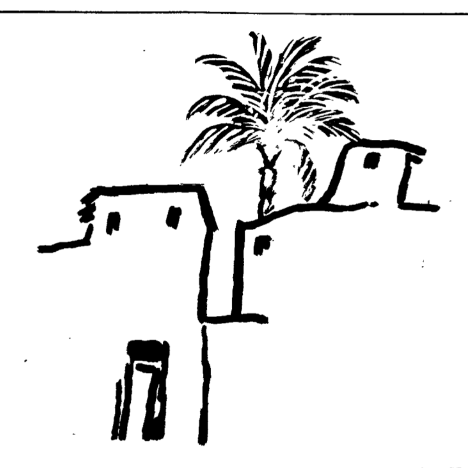
(٢)
خرطوم

بعد صلاة العصر، انطلق ميكرفون المسجد فى سماء القرية ثانية: - يا ولاد الحلال إللى خد خرطوم مكنة عبد العليم عطيه يرجعه مكانه وإذا مرجعش مكانه قبل صلاة المغرب حنقرأ فى اللى خده عدية يس.

قال أحدهم لعبد العليم بعد أن انتهى من ندائه فى الميكرفون:

- وليه ميكونش من جوا البلد يا فالح هى يعنى بلدنا أهلها ملايكة.

- وجايز مقلب ومعمول فيك يا عبد العليم والخرطوم هيرجعلك تانى بعد شوية.



- كلها ساعتين والحقيقة تبان.

قبل صلاة المغرب رجع الخرطوم مكانه فى كرتونة ورقية وقد مزق تماما إلى قطع صغيرة بحجم الكف.

* * *

(٣)
ولدى

كل مساء تأتى من قريتها البعيدة حافية القدمين وتقف تحت شباك ضابط مباحث المركز تشجو بعدودتها اليومية "مين حبسك فى القفص وقصقص الجناحات.. مين حبسك يانن العين يا حمامى".

ما أن يسمع الضابط عدودتها اليومية التى تعود عليها حتى يأمر العسكرى الواقف أمام باب مكتبه بطردها قائلاً:

- وزع الوليه المجنونة دى من هنا وإذا عصلجت هددها.

- تمام يا افندم.

من ذراعيها الواهنتين يجرجرها من تحت الشباك ويلقى بها على الرصيف المقابل مهدداً:

- إذا مروحتيش حالاً هنحبسك ونسيبك تموتى فى الحبس

- ها تولى ولدى.

- ملكيش ولاد عندنا.

ما أن يدخل العسكرى حتى تسرع وتعود تحت شباك الضابط وتعدد بصوت عال.

قصة

فى انتظار الحلم

سليمان شفيق

(١) العريضة:

تصاعدت دوائر الدخان مشبعة ببخار القهوة، تسمرت عيناه أمام السطور:

...(ولسوء سلوك المدعى عليه ولهجرها دون وجه حق تطلب الزوجة الطلاق.)

– رشف المحامى ماتبقى من قهوة الصباح متناولا عريضة الدعوى ، أومأ برأسه متمتماً:

– أرجوك التأجيل.. عندى شغل.

(٢) (الشغل)

... وحدثهم عن وحدة الحزب كمهمة نضالية،

... وحدثوه عن إدانتهم لصراع إسحق فيه إسماعيل،

وطالبوا بضرورة النضال من أجل الإفراج عن الحلم،

وقرروا البكاء بين يدى زرقاء اليمامه.



(٣)
الليل:

ناقشوه فى التناقض والتشوه وعلاقتهما بالأدب النسوى المعاصر.
وناقشهم عن التناقض والتشوه فى الواقع

(٤)
النوم:

مارس عادته اليومية فى قراءة العناوين:

الأهرام:

- *"الإنسان القادر على الحرب هو القادر على صنع السلام"*
- "حطاب يقتل شقيقته لزواجها دون رغبة أسرتها"
- "الشعر النسائى وقضايا المرأة"

الوفد:

- "مبيض يقتل زوجته لخروجها بدون إذنه"
- "مكوجى يغتصب طفلة"

- **شعر:**

لو أستطيع فديتها بدمائى
أمى التى حفظت على بقائى
أمى التى جاعت لآكل لقمتى
وهى التى عطشت لأشرب مائى
توقيع (على السمان)

- *ألقى الصحف جانبا، التقط الحبة* المنومة ملقيا إياها فى جوفه، أغمض عينيه فى انتظار الحلم.

قصـــة

انـدحـــــار

غادة عبد المنعم

١ - للموتى

الرجل العملاق يقوم من موته تاركاً جلده كومة على بلاط الصالة. يضيق تنفسى عندما يسحب الهواء داخل رئتيه اللتين كانتا متحجرتين من دقائق، أقشعر للرائحة المتربة المعتقة، أقلق وأنا وحدى مع الرجل هل يمكن أن أرفض؟

بتوترأسبق وهو ورائى من مكان لآخر يسد بجسده ركن الجدار الذى أنكمش فيه ويترك فى حلقى طعم التراب المتحجر، ورائى.. يقبع فوقى، يسد بجسده مساحات الهواء، هل يمكن أن أرفض؟ ويستمر .. هل يمكن؟

-٢

المرأة النحيلة السمراء تشدنى إليها ملامحها الجميلة تنطبع فى ذاكرتى بقبح وأنا لا أعرف ما أفعله مع امرأة مثلى تشدنى إليها بدلال وقوة ألمس لزوجة أعرفها وأشاهد سرسوب الدم، أرفع صدرى عن صدرها وأنظر فى عينيها طويلا، طويلا.

هل استرحت للذنب الذى أفلتنى؟ ملامحها الرقيقة تتساقط أمام ذاكرتى وتهوى، صدرى مذموم.

خدعة

رجل لهذه اللحظة يستطيع أن يضمني إلى مالا نهاية ويفسد كل شيء في كل مرة و الليل في طريقه ليتم هبوطه كانت تضم فتحتي عباءتها وصدرها بيديها وتقول هذه الجملة.

بينما الخريف يقف هناك مبتسما تلك الابتسامة الملغزة دون أن يعرف أو يفض أحد ولاحتى هي سره.

دائماً يبدأ كل شيء عندما يشهيها ويتمنى امتصاصها ببطء، شديد وقتها يبدأ الخريف نسج أول خيط في مهزلته إذا نظرت إليه ستجده كما يبدو دائماً في نظرته الهائمة وذقنه البيضاء، ستجده بوجهه المتسامح وابتسامته الأبدية ويده كما هي تمسك بالمغزل العتيق أما رأسه فمنها تخرج خيوط المهزلة أولها هذا الذي يقتنص ضوء الغروب الواهن الذي محاولا اللحاق بالشمس. يقتنصه ليقسمه ويمنح الدائرة الصفراء نصيباً أكبر ثم يبتسم ويقول: هكذا أصبح الغروب ملائماً، فهو يعرف كيف يسيل الغروب الأصفر *المادة الصمغية* التي تجمع جسد الفتاة وكيف يساوم روحها على مغادرة علبتها القطيفة الرطبة، يعرف تماما ويبتسم تاركا الفتاة تجاهد رغبتها في التفتت والانحلال يتركها وعندما تباغته بنظرتها الجانبية تجده بهيئته نفسها المتسامحة وانشغاله بمغزله الذي لايكف عن الحركة وعيونه هائمة في أفق بعيد. وفي اللحظة المناسبة بينما تقف في نافذتها أسيرة هذا الغروب مشدوهة ومنهكة، يضيء خيط الرغبة بالشعاع الأزرق الأثير لديها، يقربه منها بحذر وهدوء ثم يستمتع بالنظر لشفتيها وهي تلقم الخيط الخيط دون أن تراه، ودون أن تراه يدنو الخيط مشتعلا من روحها وقبل أن ينغرس في الروح يجد به الخريف بشدة مخلفا وراءه حد سكين من الدفء والألم ثم يحتوي جسد الفتاة ويحتوي رائحتها الطرية تاركا أصابعه تجوس في الملمس البض ناقلة للجسد الصغير سيلا من الوحشة يتدفق من تحت الأظافر، سيلا يغزو الجسد يطرد الدفء ويملأه ليغادر دفء الفتاة جسدها في دفقات مستبدلا مكانه برعشة تزيد من متعة الخريف.

بعد أن تفتح الفتاة عينيها مصممة على اكتشاف أنس البرودة والوحدة التي تحيطها بعد أن تفتح عينيها وفي كل مرة تضم عباءتها وصدرها وتقول:-

"أتمنى رجلا لهذه اللحظة يضمني *إلى ما لانهاية* ويفسد كل شيء.

قصة

«الأحـــــراش»

سعيد رمضان على

عندما تختفى الشمس، تنبعث الظلال القاتمة فوق تلال الرمال. الأشجار الملتويه بأحراش رفح تظهر كآلاف الموتى، الذين انبعثوا من الرمال ليتجمعوا كل ليلة مع زحف الظلام، كحراس للذاكرة. تلك الذاكِرة التى جعلت من الإنسان صانع مآسيه.

من فوق تلال الرمال تبدو له المدينة النائمة التى لاتمثل له سوى ذكرى لحياة سابقة.

الرمال الصفراء والخطوط المتعرجة والسحالى التى تزحف ورمادية البحر وأشجار النخيل لاتترك فى الذاكرة سوى انطباع بأنه يقف فى بداية فجر الحياة أو نهايتها.

المدينة النائمة لايصدر منها صوت، كأنها مدينة مهجورة، لم يعد فيها سوى الأرواح.. ولم تكن قطعان الغنم التى تزحف ببطء هابطة من التلال وأمامها البدوية السمراء ممسكة بعصاتها، سوى أشباح لقطعان سابقة وأمامها ولد، صغير لم يكن سوى ابنه. النيران التى تشتعل أمام خيام البدو وعلى مبعدة لم تكن سوى ذكرى لنيران اشتعلت فى بيت، بيته هو، وبداخله احترقت كل البراءة التى حملها ابنه وكل السعادة فى قلبه.

- (أبـــى....)

قالها والسعادة تغمره، مثلما غمرته

المياه هو يحمله فى «أربعاء أيوب» ويغطس داخل مياه العريش قبل الغروب، مياه البحر التى تبدو الآن رمادية كأنه مضى أجيال وقرون دون أن تشرق عليها الشمس.

السلك الشائك، وأبراج الحراسة على الحدود، والعلم الأبيض بخطوطه الزرقاء، يتمثلوا فى الذاكرة مع رحلة - بدت أنها لن تنتهى - فى دروب الصحراء ومن خلفه جنود فقدوا أحذيتهم وثيابهم ونفوسهم ولم يتبق على وجوههم سوى الأسى.

رحلة تلاشت من الحياة، ولكنها ظلت منطبعة فى الذاكرة مع عشرات الوجوه الشاحبة التى دفنت فى الرمال على طول خط رحلته.

السحالى والثعابين وأوراق الصبار، والصمت وظلام الليل وسكون السماء وعشرات الأجساد المنهكة كانت معالم رحلته، مع الأفواه المثقلة، كأن الذاكره تاهت وسط الصحراء تبحث عن نفوس وقلوب رجالها فلا تجدهم.

- (أبـــى)

كلمة استنجاد وجدها مرتسمة على وجه ابنه المتفحم، عندما عاد من رحلته فوجد بيته قد احترق على أيدى أشخاص ظلوا طول قرون يندبون مآسيهم وقسوة الناس الآخرين. لقد دهش !!!.... دهش عندما أدرك أنه يوجد أناس فى هذه الدنيا يمكنهم أن يحرقوا طفلاً فى الخامسة من عمره لايحمل فى قلبه سوى البراءة الطفولية، طفل لايعرف سوى اللهو مع جروه، والتدحرج على تلال الرمال مع صغار الغنم.

أراد أن يشكو للكل مقتل ابنه، ولكن صرخاته ظلت حبيسة فى صدره، ولم يجد أمامه سوى ضريح الشيخ زويد ليحتمى به.

- (أبـــى)

كلمة كلما قالها كلما غمره شعور بالمتعة، تبدو له كخفقة جناح عصفور لم يخرج بعد من عشه، لم يتصور أن ذلك العش سيحترق وبداخله كل الرقة التى خفقت من قبل أمامه.

....

المآذن المتباعدة بأضوائها الشاحبة، يتصاعد منها الأذان كأنه صوت النبى.

الطريق الأسفلتى والأخاديد من حول التلال لاتترك سوى انطباع بالحصار داخل خلاياه. «المشركين» خلف الأخاديد يرقصون بمرح، وفى أيديهم مفاتيح زنازين يتكوم بداخلها أطفال ونساء ورجال اتهموا بعدم النسيان.

أيوب الذى عاوده المرض، يبحث عن شاطىء العريش فلا يجده، تلال الرمال تبدو له كقبور جماعية خرج منها آلاف الموتى ليتجمعوا مع زحف الظلام



كحراس للذاكرة.

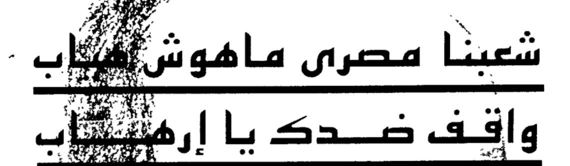
عشرات الوجوه الشاحبة تندفع مع هبوط الليل كاسحة معها كل السنوات التى مرت.

رمال الصحراء تعيد إليه الذكرى مع كل هبة ريح أو انبعاث للغسق.

هوامش:

- أربعاء أيوب: ويطلق عليه (أربعة أيوب) وهى أسطورة بشمال سيناء تحكى أن أيوب أثناء إلى البحر وعندما خرج كان قد شفى من مرضه. وقد أوردنا الأسطورة بصورة رمزية فى القصة لأنها ذكرت أن ما حدث لأيوب كان فى شهر أبريل وهو نفس الشهر الذى عادت فيه سيناء إلى الوطن الأم وشفيت من الاحتلال.

شعر



شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

إلى الأب [illegible] نجيب محفوظ

ماجد يوسف

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

ولا برصاصك ولا بالمطوه
ولا بالعنف ودقن وسطوه
عمرنا ما حنتراجع خطوه
فى فضح الفكر الدحلاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

ضد التلفيق والتزوير
وبتوع "البركة" المشاهير
أمراء الخوف والجنازير
أتباع الشيخ النصاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

[illegible] الكدب. وضد الزور
من فقهاء عميان على عور
أعداء التفكير والنور
والصادق فيهم كداب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

يا عباقرة ف تحويل النص
لفتاوى تبرر للشخص
يتحول سفاح أو لص

بسكينه ولحيه وجلباب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

والسرقه تبقى استحلال
والفحش مع النسوه حلال
حولتوا الدين لاستهبال
وقبلتوا الأخطاء لصواب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

وكفايه تاجرتم بالدين
وخدعتوا الشعب المسكين
والدين - فعلا - حبله متين
من غير خنجر ولا أنياب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

إسلامنا تحضر وحوار
عمره ما كان لاحديد ولانار
ولاقهر لناسه الأحرار
ولا دمويه ودبح رقاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

رافضين الفكر السوداوى
والدعوه اللى لسانها مطاوى
واصحاب الفقه الحرباوى
اللى كلامهم زيف وضباب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

من بره يبانوا مع الشورى
معتدلين - شكلا - فى الصوره
ومن جوه تعالب مسعوره
وسموهم مقالات وكتاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

الواحد فيهم يتمسكن
ويجارى لحد مايتمكن
واما الصعب بيصبح ممكن
يتقلبوا من ناس لذئاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

سممتوا حياتنا بدون داعى
إبعدوا عن عقلى وإبداعى
بطلوا بالخوف تلووا دراعى
وتفتحوا للفتنة الأبواب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

إسلامنا ضد الكهنوت
ضد الإرهاب والرهبوت
لا فى واسطه لرب الملكوت
ولا شفعا وفقها وحُجّاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

وانت افتى بقى زى ماتفتى
أنا منى لربى.. وبصفتى
ح اتحمل جهلى ومعرفتى
وخيارى له (عنده) حساب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

أما انت يا مكلف مثلى
فمالكش وصايه على مثلى
ولاحقك ف الشرع تقيس لى
لاثواب تملك لى ولاعقاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

ما كفايه مصايب وبلاوى
وتعصب ودماء وفتاوى
وجهاله بترهب بمطاوى
ولعودة لشريعة الغاب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

وتعالوا لعقل بيجمعنا
ولكلمة حق بتمنعنا
من حرب ضروس ملهاش معنى
بين أهل وعشره وأحباب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

الدين بالكامل لله
لاهو قتل ودبح كما الشاه
ولاعنف وقهر ومعاناه
وتخلف وضلام وغياب

شعبنا مصرى ماهوش هياب
واقف ضدك يا إرهاب

ووطننا لناسه وساكنينه
لصحابه وكل محبينه
من قبطى ومسلم بانينه
بسماحه وحب وإعجاب

شعبنا مصرى وعمره ماهاب
كل عمايلك يا إرهاب!

٩ نوفمبر ١٩٩٤

شعر

مفارقات

سعد عبد الرحمن

(١)
فارس اللوحة

على الجدارْ
فى صحن بيتنا الكبير
قبل أن ينهارْ
كنت أراه دائماً..
فى زيه المزركش الجميلْ
ممتطياً صهوة مهره الأصيلْ
وشاهراً فى كفه
حسامه المهند الصقيلْ
وسط سحابة مجنونة
من الضجيج والغبار
يريد أن يكرٌ نحونا
لكنما يمنعه الإطارْ

(٢)
وجه من الذاكرة

لمحت وجهه.
هنيهة عابرة وسط الزحامْ
(على الزجاج فى واجهة المحل)
كان مرهقاً مقطب الجبين
كأنما يحمل فى جبينه
هم الناس أجمعينْ
فانهمرت فى داخلى
سحابة من صدأ الأيام والسنينْ
بكيت حينذاك عمرى الذى
طوته لجة الأوهامْ
ومات فى لسانى الكلامْ

(٣)

فلسفة الأمور

كان شاعراً ملتزماً..
ومرهف الشعورْ
يدبج القصائد النارية السطورْ
عن ظلم أصحاب القصور .
وعن سياسة الحكومة العرجاءْ
وعن حقوق الفقراءْ
وكنت فى المظاهرات دائماً
أراه أول الصفوفْ
يحرض الغوغاء ضد هذه الظروف
وفجأة..
أصبح فى عدد الأثرياءْ
يشرب أفخر الخمورْ
ويستحم بالعطور
حينئذ فقط.. فقط
قرر أن يفلسف الأمورْ

(٤)

الثمن

عاش عمره القصير
يعشق الوطن
ويكره الأحزاب والفتن
لم يعرف النفاق قط فى كلامه
ولا الدجلْ
وكان قلبه المسكون بالعللْ
يفيض بالأملْ
برغم كل ماعاناه من مصائب
ومن محنْ
ومالاقاه من إحنْ
لكنه بالأمس حين مات..
مات جائعاً..
وورى التراب ودونما كفنْ
هذا هو الثمنْ
هذا هو الثمنْ

(٥)

العاشق المسكين

أعرفه بوجهه المجعد الحليقْ
وزيه الأنتيكة الأنيقْ
كنت أراه مقعياً كل مساءْ
فى مدخل المقهى العتيقْ
يشرب شايه بدون سكرٍ..
ويرقب الطريقْ
لعلها تمر فجأة أمامه
بين النساءْ
فقلبه الذى يدق فى عناءْ
مازال مغمضا بالشوق نحوها..
وبالحنينْ
برغم كل هذه السنينْ
لم يكن المسكينْ
يعلم أنها تزوجت وأنجبت وماتت
وعمرها يناهز الستينْ



(٦)

دمعة

فى المتحف القديم
عند القلعة
رأيت سرج مهره وشسع نعله
ودرعه
لمست فى القراب سيفه الصمصامْ
وقبل أن أنامْ
قص علّى والدى
حكاية النصر المبينْ
فوق ربى حطينْ
حين استرد المسجد الأقصى
صلاح الدينْ
من قبضة الصليبيينْ
وعندما سألته
عن سر ذلنا فى هذه الأيامْ
وعن هوان أمرنا بين الأنامْ
أدار وجهه بسرعة
لكننى لمحت فى عينيه
دمعة

شعر

أين تحط الألوان؟

شعبان يوسف

سألت عن بلدٍ.. ينأى
أعطتنى رقم الهاتفِ
وتدلت حيرتها فى أفقٍ يدنو
وانسلت - عفواً - من بين
الشفتين الآه
(كانت كل الكابينات تولول)
أعطتنى بعضاً من دهشة عينيها،
واقتربت تتساءل:
هل بعد كثير أتواصل
هل أقدر أن أمشى - الآن
(وانسدل الجفنان)
- من بين أصابعها..
زحفت فوق المنضدةِ..
ثعابين دخان
قذفت من جوف مرارتها..
كل الكلمات الفظة
(والجالس خلف المَنضدة:
يثرثر
أو يضحك
أو يتثاءب
فى قلقٍ أوغثيان)
- تترجرج بين العينين - سحابة
فى الخلف تماماً)
رجل بيشكل فى هيئة:
ألفٍ معوجة.
فى الخلف تماماً
ألعاب حواةٍ.
وفراغ بدوى يصهل
ثمة جلباب يرقص، ويغنى
وعفونة قيىء فى الأركان

والزهرة تسأل:
عن بلدٍ مازال بعيداً
عن: أينَ تحط الألوان؟
وكيف: أجاهر برحيقى
والمهر يحمحم - مزهواً.
وأنا أتجرع سماً
أتحول رعباً أو هذيان

شعر

يـوم ممطـر

مروان برزق

(١)

وجه وسترة الجنرال
أم لقاء دافىء مع امرأة
فى زحمة البطالةِ
الذهاب للسوبر ماركت
لتوصيل وجبات الكلاب للقطط

(٢)

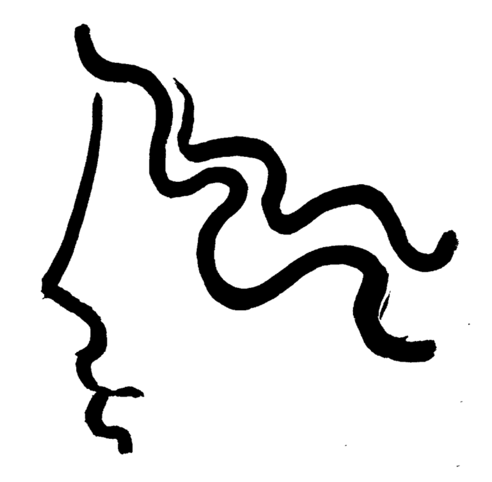
حين احترقت سفنى
احترفت الميسر
ولسابلة الطرقات
سوف أبيع التبغَ

(٣)

جدتى استغرقت فى النومِ
تحلم بأن الجنود خلعوا ملابسهم الصفراء
انكسرت جرة الزيت

(٤)

حصانى الجامح
فجأةً استهوته حلبةُ السباق
لايعبأ بالرهان "الخاسر"
سلس القياد



(٥)

ديمقراطي أنا حتى العظم
أعرف عنها........
تعددية التنظيم والفكر
وقصة ليلى والذئب

(٦)

يا نواطير كل الكروم والحقول
لاتتركوا ابن آوى
يعبثُ بمحاصيلكم
وأطفالكم ودجاجكم

(٧)

صديقى ثمل جداً
فالتلفاز نزع فتيل الصراعات
والعنف
باستطاعتك عزيزى المشاهد
بلا حرج ممارسة الجنس

(٨)

نفذت صحف الصباح
لأن فى عناوينها البارزة
مقتلُ القمر
الكسوف الكلى للشمس

شعــر

ألـــــوان

حبيبة محمدى
الجزائر

زرقاء ، زرقاء وزرقاء
ثم لاشىء سوى
السماء بينى وبينك
أخضر كالقلب قلبّكَ
وقمرٌ أستظل به
من نهاراتى المنسية..
نعشٌ أبيض
يحمله زمنى
ليدفن وقتى فى أعماقكَ!
أكره الأحمرَ
فيكر هنى الورد الأحمر
وأكتشف أنَّ كره الكره محبة!
لاشىء
سوى لونٍ ضائع
فى عينيكَ
أبحث عنه
عندما يتسع
قلبى لكلّ خطاياك
يختزلُ بياضكَ
كلَّ ألوانِ عمرى
أغسِلُنى
فتصبغنى أمواجُ
العُمْرِ
بلونك!
حالُ
يا غربةَ الرّوح لمن أروح
تَعِبَتْ يداي من الحَفْر فى الماءِ
وتَعِبَ الحَفْرُ من كفى ومن
وَ شْمى
يا غربةَ الرّوح لمن أروح
وكلٌ مالي ليس لي
بعضٌ لاغتسال الرّوح بالذّنب
وبعضٌ لانفجاري،
وقتَ البَوْحْ.

شعـــر

تـــأويـــل

ماهر حسن

تَوسَّد صخر الدعوة
ثم
التحف سماءً أخرى
دس تمائمه،
بين ثنايا الوهج المستور
واختبأ بجرح شهيدٍ
لا يقطر
إلا طيباً
خَلَّفَ كَفًّا
فى دهليز الدّير الرطب
تصدع .. إذ
تدخله امرأةٌ
يَقْشُرُ عنها رجالاً قد-
زرعوها غيماً
وجنوناً
وتوحُّش
ورعايا مقهورين
وأطفالاً قَوَّادين
هَرَّبَ كعكة ربّه حتى
أمسكه الجند
فأجهش بالغفران
تساءَل
كَمْ ساقطة قد مضغتنى
حتى الآن؟
ووصفتنى بالعته
حين خلعتُ الروح لأحرثها؟
الشرطيون تدلُّوا من عرش الرحمن
فلاذ بكهف امرأةٍ؛
تقذف سروال التاريخ
على البر الشرقى

تفضح خَطْوَ نبىٍّ مهزومٍ
تشرع ثدييها الحجريين
تفتح ديراً
تتطهر فيه الأرض
تداعى
قمحٌ.. وحليبٌ.. بقر الوحشة
جندىٌّ يتساءَل
يأخذ زينته
صوب الجغرافيا
والتاريخ

* *

وغرف العمليات
هل يستوطن مرثيته؟
أم يستوطن
أرضاً
لا تشبهه
انكشفت
سوأتها؟!!

* *

أدلف للمكان
هارباً
من رمادى الجميل
يرشقوننى
بعُرْيهم

* *

فى دورق الصباح
وردة تحثُّنى
فينحنى دمى
وينتشى، مرتّلاً
تميمة النَّدى

* *

فى سقف الشهوة
يشهر وعلٌ قرنَهْ
؛ فازدانت
وامْتثلتْ
يَشْطُرُها نصفين
نصفٌ يرقد منتشياً
والآخر
يلحس
فوضى الشارع

* *

خمسون مرةٍ
يرجّ رأسه
ليطرد الأشباح عن مناطق النُّعاس
، يصرف الطيور
، يكنس النُّباح عن دروب الذاكرة
خمسون مرةٍ
يهشُّ- عن عينيه- بعدها
سماءَهُ المشرَّدة
الآن.. جوفَه المفتوح
يستفرغ الأشباح
، والكلاب
، والطيور القانية

* *

ياامرأة تقطف أيَّامى
من شجر البرق
، تطفو فوق الوقت
، وتخلع زبدى
عن ليلٍ مُبْتَلّ
تعالىّ



ثم انقشعى، ثم تعالى
فأشبَّ عن الطوق
، وأجرش غيمتك
أرشّ العشب
أهشّ ثعابين الكهف
أنثر فاكهتى
فوق ضفاف الماضى الجَدْب

* *

ياظلىّ
ونبوءَة ألَمى
وحجية الروح
ياكهفى.. وبراقى
الفارس ينهض لا مرأةٍ
من فاكهة الفردوس
وخليب، وعجين
وقبابٍ للمأخوذين
بطقوس الروح
يامعجزة القلب
غامضة أنت رغم النور
وواضحة رغم الظلّ

* *

إمّا أن تُصْبح منتصراً
أو تصبح مهزوماً
فى الحالين أحبُّك
بين الإثنين
لا تبحث عنى
، أن تتلفَّعَ بالنور
أو يغشاك الظلّ
فى الحالين أحبُّك
بينهما
يصبح وجهى محض سديم
لن تبلغه

قصائـــد قصيــرة

شحاته العريان

(١) الساعة تلاته الفجر

وأنا ح أعمل إيه
بالشجر الثابت ع الكورنيش
بجناين ميدان التحرير
بالنور الدهبى ف شارع قصر النيل
الساعة تلاته الفجر
مش عارف ألاقى الأغنيه بتاعة المرواح
ولا عارف أدخن وأنا ماشى من الحر
هدومى مضيقانى
والجزمه مطلعة دينى
ياه..
لو بتمشى دلوقت ف الشارع
حافى وعريان
حتى لو ممكن..
مقدرش

(٢) علاقه

البحر نايم
والشجر.. زى اللى ف الحواديت
مليان ورود وفواكه
كان نفسى لو كانت هنا
عشان تشوف



نفسى أشوفها بتضحك

وتبص لى بدهشة

عملت نفسى جدع

وعملت نفسى حزين

واقفة ف شباكهم ،

وعنيها جوه البيت

من طرف عينى لمحت بصتها

شباكى الهوا بيهزه

والبحر بيزق قدامه الشجر

مفضلش م اللى كان

غير قمر

صفيح.. معوج

ولو مكنش مصدى

كنت ح أفكره فضه

وأقول

(قمر فضه)

وهية ح تصدق

يآه..

خفت جداً

وانكمش كلامى لأضيق الحدود

وشويه بشويه

مابقتش بتكلم

البحر فعلاً نايم

والشجر بورد وفاكهه

والقمر فضه

والمشكله

إن الحاجات دى بتتغير

وأنا.. مش عايز أكون كداب

شعر

تفاصيل ضد.. تفاصيل مع

بهية طلب

مسافة

مريعة هى المسافة
بين صمت المسافر خانه
ونقاء الألوان بمرسم عدلى رزق الله
وبين طفلة يصفعها..
أى نادل مقهى بالحسين
لأنها تستجدى
بيع مناديل الهاندى
للسائحين

* * *

الذباب الذى يأكل وجوه أطفالهم
وحزمة الخضار التى يعودون بها كل
مغرب
. هم ارتضوا.. هذا الموات الجميل

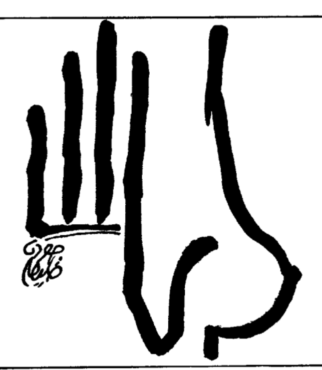
فلما تبحثين بينهم عن رجل
يترك جسد امرأته ليلاً
ليقرأ كتاباً

* * *

عربات الشرطة
تصادر قبلات الأحبة على كورنيش
النيل
كما تصادر الأسلحة والإرهابيين
حين حملق الضابط
فى الكتاب الملقى بيننا
وتساءل بسخافة.. عن علاقتنا
أجاب بإصرار طفلٍ.. خطيئتى
وأجبت.. شعراء.

* * *

أعرف أنها حملقت فى جيداً



وتأكدت من طول قرطى
رغم عينيها الملثمتين
وحسدتنى
لأننى أتحرك ببساطة
فى بنطال الچينز الضيق جداً
وهى تعثر
فى عباءتها السوداء الفضفاضة
* * *

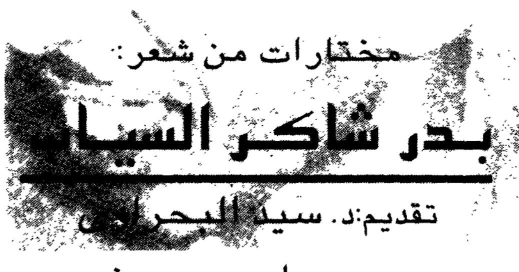
رجل.. غرفة.. امرأة

أصدقائى وعشاقى القدامى
يفاخرون بعنصريتهم ويتضاحكون
لحبى لهذا الولد الأبيض الجميل
وأنا أضحك ضدهم
فآخر ما كنت أتوقعه
أن يصفعنى رجل ولا أثور
ويمتص طعم البيرة والسجائر من شفتى
ويبصقها
فأحتضنه

***

كثيراً مارجوته
أن يضمنى عندما ننام
ويفرغ من لذته
لكنه يدير وجهه للشمال
وأظل أنظر فى سقف الحجرة
وأتخيل أضواء العربات التى تنعكس على الحائط
وحوشاً تلتهمنى
* * *
هذه الشكوك الشهرية التى تنتابنى
تبوء بالفشل
وتبقى حسرتى
حين أغسل ملاءات السرير
وملابسه الداخلية
كم أحتاج لواحد فقط
من هذه الحيوانات المنوية
يمنحنى طفلاً يستقر فى رحمى
ولاتأخذه مياه البالوعات


الديوان الصغير


مختارات من شعر:
بدر شاكر السياب
تقديم:د. سيد البحراوي

ماجد يوسف

بدر شاكر السياب:
«النواة الصلبة»

د. سيد البحراوى

من لم يعرف بدر شاكر السياب، فقد النواة الصلبة للشعر الحر، الذى هو، رغم المزاعم، النواة الصلبة للشعر المعاصر. التى وجهت أقوى الضربات للجمود الكلاسيكى والميوعة الرومانسية. وبدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) هو نواة هذا الشعر الصلبة، لأنه- رغم وجود نماذج مبكرة لقصيدة الشعر الحر منذ عشرينيات القرن- هو الذى نجح- بطاقاته الفنية العالية، والتزامه السياسى الذى جعله قادراً على التقاط اللحظات العميقة فى حياة العرب آنذاك- فى أن يجعل هذا الشكل أكثر الأشكال الشعرية شيوعاً وانتشاراً إلى حد لم يعد ممكنا التراجع عنه بعد ذلك.

ولد بدر فى قرية «جيكور» بجنوب العراق فى أسرة تجمع بين التقاليد الاقطاعية (والعشائرية) وبين القيم الرأسمالية، والطموح إلى الاشتراكية فى آن واحد، وفى صراع عنيف، كما كان حال العالم العربى فى تلك المرحلة.

فى هذه الأسرة ولد بدر ضعيفاً ودميماً، ورغم مايدعيه بعض الدارسين من أنه كان طفلا سعيدا، فإننا نستطيع أن نتصور مدى سعادة طفل يلقى به فى الشارع مثل كل أطفال القرى العربية، ثم تموت أمه وهو فى السادسة، ثم يهجره الأب إلى امرأة أخرى وقرية

أخرى وهو فى التاسعة، ثم تموت أمه الثانية (جدته) وهو فى السادسة عشرة من عمره.

إن تفكك الأسرة التقليدية بعنف، وحرمان الطفل من الأم والأب، وهزاله ودمامته وطبيعة التعليم النظرى الذى تلقاه حتى فى المراحل الأولى، ثم الاحتلال الانجليزى والثورات التى شهدها صغيراً وكبيراً (انتفاضة ٣٦وثورة رشيد على الكيلانى وغيرها) كلها عوامل قد تركت تأثيرات حادة على شخصية الشاعر سلبا وايجابا.

إن الخصيصة الأساسية التى يتفق عليها جميع الدارسين فى شخصية بدر هى أنه كان ينطلق دائماً من الإحساس بالحرمان، الحرمان العاطفى والمالى، وقد جعله ذلك يشعر دائماً بالنقص والاحتياج فكان ذاتياً، مثاليا متقلبا، حاد الانفعال مزدوجا فى مطالبه، غير صبور فى البحث عما يطلب، يهرب من المعضلات الكبرى فى داخله أو فى خارجه، قليل الجرأة فى تحدى العالم. وكل هذه الصفات جعلته قليل الحيلة فى مواجهة الحياة، يشعر بالاغتراب دائما.

وفى المقابل، أعطته هذه الظروف التوتر الضرورى لفنان كبير وعظيم الشعور بالتناقض مع الحياة ورفض الواقع، والقدرة على رؤية العالم المحسوس عبر الصور التى تراكمت فى ذهنه وهو على النهر وفى منزل الاقنان وفى مدرسة الشانشيل... الخ وعبر الانغام التى ينطلق بها نهرا بويب وجيكور فى انحسارهما ومدهما، والتى تثغو بها الاغنام التى كان يرعاها لجده فى المراعى..الخ.

غير أن هذا الفنان الذى أهلته ظروفه لكى يكون عظيما، كان مهيئا لأن يحمل بداخله قيم الاحباط والحزن، لكى يظلا قيمتين ممتدتين فى شعره دائماً، تطبعان رؤيته بمسحة من الذاتية المثالية أحادية الجانب، وتتحكمان فى اختياره للزوايا التى ينظر إليها فى الحياة، فيتمحور شعره حول ذاته، وحول الحبيبة غير المتحققة الأم، وحول القرية، الوطن المقهور ولكنه كان من ناحية أخرى، مسلحا ببعض الأدوات التى تؤهله لرفض هذه الرؤية الأحادية الحزينة. فصور الزعماء العلمانيين، وثورات الشعب العراقى التى شهدها وهو فى العاشرة، واهتمامات أعمامه بالعمل السياسى، والرفض العام للاحتلال والظلم، كانت كلها عوامل تدفع بالطفل إلى التمرد والرفض، أو على الأقل تؤهله لذلك.

إن ظروف نشأة الشاعر، وإن كانت قد طبعت تكوينه النفسى بطابع الحزن والاحساس بالاحباط، ليست إلا مرحلة من مراحل حياته، وهى مرحلة قابلة للتغير والتطور مع تطور حياة الشاعر فى وطنه. وهذا مايعكسه شعره

ومايكشفه الايقاع.

* * *

لقد بدأ السياب يكتب الشعر بتكوينه المشار إليه فى أوائل الأربعينيات وهو فتى مراهق. وكان النمط السائد من الشعر فى العراق. والعالم العربى- هو الشعر الرومانتيكى الحافل بموضوعات ورؤى رآها السياب ملاءمة كل الملائمة لما يطمح إليه، لأنه يعيش- أو يتوهم أنه يعيش -نفس المشكلات ولديه موضوعات مقاربة، وكلها تتمركز حول الحب والطبيعة. ورأى الشعراء الكبار يكتبون هذا الشعر مزاوجين بين الشكل التقليدى والأشكال المقطوعية. فكان هذا هو المثل الشعرى الذى تفتح عليه السياب، وكتب فى إطاره نصف شعره تقريباً.

غير أنه فى ذات الوقت كان يكتشف رويدا رويداً أزمة هذا النمط الشعرى السائد.. فهو شعر غارق فى مشكلات ذاتية، بينما الأوطان العربية، والعالم كله، يموج بالسخط والحرب والظلم والرفض..الخ. وكان -مايزال- فى العراق عدد من الشعراء التقليديين، انغمسوا فى هموم الوطن وكتبوها، وقادوا المظاهرات، وأهمهم الجواهرى الذى أعجب به السياب إلى جانب إعجابه بعلى محمود طه.

كانت هذه الثنائية حادة فى داخل السياب. مايزال يعانى صبابات الهوى المحبط، وكان وعيه يقوده رويدا رويدا إلى الابتعاد عن هذه الصبابات، -فى شعره- والدخول فى معمعة هموم الوطن الملحة. وبدأنا نشعر بهذه الثنائية الحادة منذ١٩٤٤ تقريباً، وتزداد هذه الثنائية وتتأكد فى عام١٩٤٥ حين ينتمى السياب فعليا إلى الحزب الشيوعى ويصبح زعيما طلابيا يقود المظاهرات بشعره الحماسى المتفائل التقليدى، ثم يعود إلى منزله ليكتب قصائد الحب المحبط الرومانسى. وكان لابد من حل لهذه الثنائية.

كان بدر آنذاك فى بغداد موطن الفن والأدب والسياسة وفيها تتصارع التيارات وتتصادم العقائد. وعبر الدراسة فى قسمى اللغة العربية واللغة الإنجليزية، والمناقشات مع زملائه الشعراء والكتاب والفنانين، كان بدر يبحث عن شكل جديد يستطيع من خلاله أن يتجاوز هذه الثنائية، فعرف شعراء الرومانسية الأوروبية وشعراء العربية الكلاسيكيين والرومانسيين، وعرف -مع الفريقين- شكل الشعر الحر، رغم أنه لايعترف بذلك صراحة.

غير أن السياب لم يكن يستطيع أن يقفز إلى شكل الشعر الحر، رغم أنه كان يقترب منه رويدا رويدا، قبل أن يحل الثنائية فى فكره أساسا وفى

وجدانه. ورغم أنه قد بدأ ممارسة العمل السياسي منذ مجيئه إلى بغداد، وانتمى إلى الحزب الشيوعي منذ١٩٤٥، فإن الثنائية ظلت فترة طويلة.. حتى بعد أن كتب أول قصيدة اعتبرت من الشعر الحر (هل كان حباً) في أواخر ١٩٤٦.

ونستطيع فقط مع ١٩٤٨ وبالذات مع قصيدة «في السوق القديم» أن نلمح تجاوزا للثنائية. وتجاوزا للرومانسية الأحادية، وللكلاسيكية بالطبع، ففي هذه القصيدة كان بدر قد أخذ درب الواقعية فعلا، وذلك من خلال وصف واقعي للسوق مع امتزاج بالذات، رغم استمرار التهويم والانسياح الذي بقي صفة في بناء كثير من قصائد السياب بعد ذلك.

لم يكن السياب يستطيع تحقيق هذا التجاوز الفني والفكري ما لم يكن وراءه جماعة تحميه وتدافع عنه.. وتساعده على التطور عبر الممارسة. وكانت هذه الجماعة هي الحزب الشيوعي ومايمثله من قوى اجتماعية صاعدة ترفض سيطرة الإقطاع والاستعمار والملكية وتناضل من أجل مجتمع اشتراكي.. كانت فترة مد وطني عارم رغم كل السلبيات ورغم كل العقبات.. وهذا المد الوطني لم يكن موجودا في العراق فقط، بل كان موجودا في كثير من البلدان العربية. وهو الذي دفع الشعر الحر من كونه مجرد تنويع في عدد التفعيلات، إلى شعر واقعي يرفض جمود الكلاسيكية وميوعة الرومانسية كما سبق للسياب أن قال.

في هذه المرحلة نجد السياب يتجاوز معظم الآثار السلبية التي طبعته بها ظروف نشأته، ويمتلك رؤية جدلية قادرة على رؤية آفاق الحياة وقادرة على تحريره من الانحباس في إطار الجزئيات المظلمة الصغيرة. وقادرة على أن تجعله يختار موضوعات أكثر ارتباطا بشعبه وأكثر صدقا مع نفسه وأصبح الوطن وكادحيه اختيارا حقيقيا وفنيا بديلا عن الاختيار الأحادي والخطابي السابق. كذلك تتمتع رؤيته بقدر وافر من القدرة على بناء قصائده بناء دراميا موضوعيا يدرك الصراع بين الأشياء والحركة فيها: وامتزجت هذه الدرامية مع النزعة الذاتية عنده أو تغلغلت فيها، لتقدم «طريقا شعريا جديداً» كما تبلور واضحاً في قصائد «المومس العمياء» و«حفار القبور» و«أنشودة المطر».

وبهذه الرؤية انتج السياب إيقاعات أقل بطئا وأكثر فنية، لأنها كانت رؤية قادرة على إدراك طبيعة العلاقات بين الأشياء والعلاقات بين الأدوات أيضاً. فكان التفاعل بين عناصر الايقاع قادرا على كشف تجربة القصيدة بل وعلى

الإضافة إليها بفنية عالية، لتصبح مكونا جوهريا لاغنى عنه لبناء القصيدة.

غير أن الآثار السلبية لنشأة بدر لم تنته تماما، فقد كانت تظهر بين الحين والآخر، ولكن بقلة شديدة، ولكنها كانت كامنة فى داخله تنتظر الظروف المناسبة كى تطفو للظهور والتأثير مرة أخرى. وقد وجدت هذه الآثار ظروفا مناسبة فى انفصال بدر عن الحزب الشيوعى بعد انتفاضة ٥٢ وهروبه ثم عودته فى ١٩٥٣. لقد كان هذا الانفصال محصلة ضرورية لطبيعة بدر التى لم يستطع أن يتخلى عنها تماما وللممارسات غير المسئولة من عدد من رفاقه وخاصة أثناء هروبه فى إيران والكويت، وللخلل الحاد الذى تركه إعدام زعماء الحزب فى ١٩٤٩ على خط الحزب وممارساته، هذا بالإضافة إلى القهر والقمع الذين مارسهما سنة١٩٥٣ نورى السعيد على الوطنيين.

لقد كانت محصلة هذا الانفصال فقدان الانتماء إلى الجماعة، وعودة السيطرة الذاتية على بدر فتهيأت الظروف الموضوعية لآثار النشأة كى تمارس عملها مرة أخرى، غير أن هذه التأثيرات لم تعد كما كانت تماما، فقد كان الشاعر أكثر نضجاً وخبرة، كما أنه كان يحاول حتى ١٩٦٠. أن يلتقى بجماعات أخرى. وكان على علاقة بجهات وطنية ذات اتجاه قومى حتى ١٩٥٦ وأخذ يتصل بعد ذلك بجماعات مشبوهة فى داخل العراق (جريدة الشعب) وفى خارجه (مجلة شعر ومجلة حوار ومؤسسة فرانكلين). كما أنه كان يخرج عن ذاتيته بقصائد فى المناسبات الوطنية أو القومية كما حدث بشأن ثورة ١٤تموز ٥٨ أو ثورة الجزائر أو حرب السويس...الخ.

غير أن هذه الجماعات التى اتصل بها بدر وخاصة بعد١٩٥٦ كانت تقوى النزعة الذاتية لدى بدر لأنها كانت تحاول أن تستوعبه، كشاعر فذ ضد مجموعة القيم التى كان يؤمن بها من قبل. وكانت سبيلها إلى ذلك نشر شعره وتمويله بما يحتاج من مال كثير وخاصة أنه كان قد تزوج وأنجب ثم مرض.

ورغم أن السياب كان فى هذه المرحلة أكثر اهتماما بفنه وأدواته، وخاصة قبل ٥٨، إلا أنه لم ينجح فى تقديم نماذج شعرية عظيمة كتلك التى قدمها فى المرحلة السابقة، فقد كان جذر رؤيته الحزين والمحبط يعود به مرة أخرى إلى قريته وأمه، وإلى فقدان الأمل فى المستقبل، فعاد يستوحى الأساطير بمنظور مستسلم، وقلت قدرته على إحكام البناء. وعاد الايقاع إلى البطء وقلت قدرته على توظيفه بنفس الدرجة من الاتفاق التى كان قد



امتلكها وحققها من قبل. وهذا واضح فى قصائد دواوين «إقبال» و«شناشيل ابنة الحلبى» و«منزل الأقنان» وغيرهما.

وقد وصل التدهور بالسياب إلى مداه بازدياد المرض والحاجة إلى المال. وكان قد بدأ فى الارتباط بالجماعات المشبوهة، ولم يكن أمامه إلا الاستمرار، رغم نوبات الرفض التى كانت تصيبه أحيانا لهذا الطريق، ورغم إيمانه العميق بشعبه، هذا الايمان الذى استمر حتى آخر قصيدة كتبها فى حياته.

فى هذه المرحلة يلوذ الشاعر بذاته، فليس له سواها يستبطنها ويستمتع بعذابها وبتصويره، ويستدعى الموت الذى يكرهه لكى يخلصه من عذابه وتصبح قدرته على البناء محدودة فتخرج القصيدة تراكما من الصور الجزئية أو الرموز التى تفتقد العلاقة البنائية المتماسكة والنامية، ويزداد بطء الايقاع وتقل القدرة على توظيفه. لقد عاد الشاعر بدرجة أو بأخرى إلى التخلى عن كثير من عناصر الرؤية الشمولية الواعية التى كان قد امتلكها.

ومع ذلك، فإن السياب حين مات، قد ترك لنا ثروة فنية عالية القيمة فى ميدان الشعر، استطاعت أن تجسد أعمق لحظات الإنسان العربى فى تلك الفترة، وفى شكل جديد وثرى، كان على الشعراء اللاحقين أن يواصلوه فى العمق والاتساع، ليشقوا للشعر طريقا جديداً فى الحياة العربية.

بدر شاكر السياب
الشاعر ضمير أمته

ماجد يوسف

"القصيدة عند السياب لقاء بين شكل يتهدم وشكل ينهض" علقت فى ذاكرتى - منذ زمن بعيد - هذه العبارة / المفتاح، التى قالها **أدونيس** فى معرض درسه للشاعر العراقى الكبير **بدرشاكر السياب.**

وكما احتفظت الذاكرة بهذه العبارة الجامعة.. غضة.. يانعة.. متوهجة - عبر طبقات الزمن المتكافئة فيما يتجاوز ربع القرن الآن - احتفظت الذاكرة أيضاً، بانطباع أساسى عن هذه الدراسة، وعن مجمل أداء **أدونيس** كله، فيما هو ينظر ويقعر (بامتياز) لظاهرة من الظواهر الأدبية أو الفكرية أو الشعرية.. إلخ فى ثقافتنا العربية.. وهو اجتزاء الظاهرة - موضوع الدرس - من مجمل سياقاتها وعلاقاتها وعزلها (مجهريا) فى حدود بعد واحد، أو أبعاد بعينها، لاتغطى الظاهرة فى كليتها وفى أشتمالها الضرورى - كأى ظاهرة إنسانية - على العديد من الأبعاد المتراكبة والمستويات المتداخلة!

ومن ثم تظل عبارة **أدونيس** عن **السياب** صحيحة ولكنها ناقصة، وربما لو أردفها بعبارة تقول: "القصيدة عن السياب لقاء بين شكل يتهدم وشكل ينهض.. فى واقع اجتماعى وسياسى وفكرى وتاريخى يتهدم وآخر ينهض فى نفس اللحظة على أطلاله".

.. لربما - فى هذه الحالة التى لم

تحدث - تكتمل دائرة العبارة، ويتم المعنى وتتضح الجوانب المختلفة للصورة.

فالسياب - فى الحقيقة - كان استخلاصا عبقريا وشعريا لروح اللحظة التاريخية لأمته التواقة للنهوض، كان التعبير الجمالى الأنقى والأرفع عن مجمل القوى التجديدية والتيارات الثورية والوعى النهضوى والأفكار الإصلاحية التى كانت تتجاذب أمته العربية كلها .. بين النهضة والنكوص والتقدم والأرتداد .. ومن ثم كانت تجربته الشعرية أيضاً.. معرضا واسعا للتجريب والمحاولة، والنجاح والفشل، والصواب والخطأ.. فمن الرصانة الكلاسيكية التقليدية حينا.. والجنوح الرومانتيكى الساذج أحياناً.. إلى جموح التحرر والتجديد وكسر القوالب كلها.. البنائية واللفظية والموسيقية والشعورية.. فى معظم الأحيان..

وحتى فى الفكر والفعل والأعتقاد تراوح بالمثل.. من الرومانسية الثورية.. إلى الشيوعية .. إلى الإيمان القومى.. إلى الانزواء على الذات والانسحاب من العالم!..

وهو فى كل هذه التقلبات كان أقرب - فى ممارساته الحياتية وانجازاته الشعرية - إلى فوران الانفعال، وجموح العواطف، وجنوح الخيال، وبكارة التجربة، واندفاق الشعور.. منه إلى رصانة التأمل، ورسوخ العاطفة، وضبط الحس، وحكمة العقل، وبناء التجربة بوعى وقصدية ماحية واقتصاد لازم.

ومن ثم ، فقد بقيت ثنائياته المتضادة.. بين الأبيض والأسود، بين الخير والشر.. الخ ثنائيات متقابلة.. متواجهة.. أحادية .. غير محلولة.. مهزوزة.. لم تنعكس فى رؤية ديالكتيكية.. أو فى موقف جدلى واضح من الواقع والفكر والشعر .

هل اختصر فأقول.. **إن السياب** .. هو الوجه الشعرى الأمثل، والتعبير الأنقى عن واقع الأمة - فيما بعد الحربين العالمتين - المتطلعة للتحرر والساعية للاستقلال، ليس من الاستعمار الخارجى فقط، وإنما من كل أشكال الاستبداد والقهر فى الداخل، ومن التقاليد البالية، والقوالب المتحجرة فى الفكر والشعر والشعور.. الأمة التى زرع لها فى نفس لحظة وعيها بذاتها ونشدانها لنهضتها، هذا الجسم الغريب الاستيطانى الشرس إسرائيل.. وسنة ١٩٤٨.. تلك السنة "الغريبة".. التى تمثل - تقريبا - البداية الحقيقية للشعر الحر.. للتجربة الجديدة.. للوعى المغاير لبدايات معركة التحديث والتطوير المستمرة حتى الآن..

وعلى أية حال.. سيظل **بدر شاكر**



السياب - برغم كل تحفظاتنا وتحفظات غيرنا على تجربته وعلى مثالب هذه التجربة المديدة - واحد من أعظم شعراء العرب فى طور نهضتهم .. جدد تجديداً حاسماً فى القصيدة العربية وأن لم يقطع تماما صلته بماضى هذه القصيدة.. ومن ثم برزت روح الشعر العربى التقليدى فى معظم أعماله.. جنبا إلى جنب مع ملامح الحداثة والتحديث فى الشعر.. التى نذكر - بسرعة - من ملامح هذه الأخيرة فى شعره .. استخدامه للأسطورة والرمز. ادخاله للعامية فى شعره تنويعه فى استخدام البحور الشعرية.. والانتقال من بحر إلى بحر فى *القصيدة الواحدة*.. *والتنويع* فى استعمال التفاعيل.. بالإضافة إلى علاقته القوية الوشائج بالتراث القديم.. وحرصه على الموسيقى الحادة (الموسيقى الخارجية).. ومن ميزاته أيضاً.. أنه برغم أن قصيدته كانت تكتب بوعى إلا أن الصناعة فيها لاتكشف عن نفسها.. وأن كان من أبرز سماته فى معظم شعره .. انطلاقه من (الانفعال) العفوى لا من (التأمل).

تحية لروح هذا الشاعر الرائد العظيم **بدر شاكر السياب** .. فى الذكرى الثلاثين لوفاته التى تحل فى هذا الشهر حيث مات الشاعر فى ديسمبر ١٩٦٤ ولما يتجاوز عامه الثامن والثلاثين.

هـــل كـــان حبـــــاً

هل تُسمين الذى ألقى هياماً؟
أم جنوناً بالأمانى؟ أم غراما؟
ما يكون الحبُّ؟ نَوْحاً وابتساما؟
أم خفوقِ الأضلع الحرَّى، إذا حان التلاقى
بين عينينا، فأطرقت، فراراً باشتياقى
عن سماءٍ ليس تسقينى، إذا ما؟
جئتها مستسقياً، إلا أواما

* * *

العيون الحور، لو أصبحنَ ظلاً فى شرابى
جفت الأقداح فى أيدى صحابى
دون أن يحضين حتى بالحباب.
هيئى، يا كأسُ، من حافاتك السكرى، مكانا
تتلاقى فيه، يوماً، شفتانا
فى خفوقٍ والتهاب
وابتعاد شاعَ فى آفاقه ظلُّ اقتراب

* * *

كم تمنى قلبَى المكلومُ لو لم تستجيبى
من بعيدٍ للهوى، أو من قريب،
آه لو لم تعرفى، قبل التلاقى، من حبيب!
أىُّ ثغرٍ مس هاتيك الشّفاها
ساكباً شكواهُ آهاً.. ثم آها؟
غير أنى جاهل معنى سؤالى عن هواها؟
أهو شيء من هواها يا هواها؟

* * *

أحسدُ الضوء الطروبا
مُوشكاً، مما يلاقى، أن يذوبا
فى رباطٍ أوسع الشعر التثاما،
السماء البكرُ من ألوانه آناً، وآنا
لايُنيلُ الطرفَ إلا أرجوانا.
ليتَ قلبى لمحةٌ من ذلك الضوء السجين،
أهو حبٌّ كل هذا؟! خبرينى.

١٩٤٦/١١/٢٩

غريب على الخليج

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على
الأصيلِ
وعلى القلوع تظل تُطوى أو تنشَّر
للرحيل
زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو
بحارِ
من كلّ حافٍ نصف عاري.
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريبُ، يسرَّح البصَر المحيَّر
فى الخليج
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعِّد من
نشيجِ
«أعلى من العبَّاب يهدر رغوُهُ ومن
الضجيجِ
صوتٌ تفجرً فى قرارة نفسىَ
الثكلى: عراق،
كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع
إلى العيون
الريح تصرخ بى: عراق،
والموج يُعول بى: عراق، عراق،
ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما
تكون
والبحر دونك يا عراق.
بالأمس حين مررتُ بالمقهى،
سمعتك يا عراقُ...
وكنتَ دورة أسطوانه
هى دورة الأفلاك من عمُرى، تكوّر
لى زمانه
فى لحظتين من الزمان، وان تكن
فقدت مكانه.
هى وجه أُمى فى الظلامِ
وصوتُها، يتزلّقان مع الرؤى حتى
أنام،
وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهمَّ مع
الغروب
فاكتظَّ بالأشباح تخطفُ كلَّ طفلٍ لا
يؤوبُ من الدروب،
وهى المفليَّة العجوز وما توشوش
عن «حزام» (١)
وكيف شقَّ القبر عنه أمام "عفراءَ"
الجميلة
فاحتازها.. إلا جديله
زهراء، أنت.. أتذكرين
تنّورنا الوهّاج تزحمه أكف
المصطلين؟
وحديثَ عمتى الخفيضَ عن الملوك
الغابرين؟
ووراء بابٍ كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيدٍ تُطاع بما تشاء، لأنها أيدى رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا
كلال.
أفتذكرينَ؟ أتذكرين؟
سعداءَ كنا قانعينَ
بذلك القصَصِ الحزين لأنه قصص
النساء.
حَشْدٌ من الحيَوات والأزمان، كنا

(١) هكذا أصبح اسم الشاعر العاشق عروة بن الحزام عند العامة الذين يروون قصة حبه لعفراء وموته ويرددون معانى قصيدته، بشعر عامى

عُنْفُوانه،
كنا مَداريهْ اللذين بينهما كيانه.
أفليس ذاك سوى هباء؟
حُلُمٌ ودورة اسطوانه؟
إنْ كان هذا كلٌ ما يبقى فأين هو
العزاء؟
أحببتُ فيكِ عراقَ أو حببتُكِ أنتِ
فيه،
يا أنتما، مصباح روحى أنتما -
وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعًا فى دجاه فلا
أتيه.
لو جئت فى البلد الغريب إلىَّ ما
كمل اللقاء!
الملتقى بك والعراقُ على يدىَ.. هو
اللقاء!
شوق يخضُّ دمى إليه، كأن كلّ دمى
اشتهاء،
جوع إليه.. كجوع كلّ دم الغريق إلى
الهواء.
شوق الجنين إذا اشرأبً من الظلام
إلى الولاده!
إنى لأعجب كيف يمكن أن يخون
الخائنون!
أيخون إنسانٌ بلاده؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن
أن يكون؟
الشمس أجمل فى بلادى من سواها،
والظلامْ
- حتى الظلام - هناك أجملُ، فهو
يحتضن العراق.
واحسرتاه، متى أنامْ
فأحسّ أن على الوساده
من ليلك الصيفى طلاً فيه عطرُك يا
عراق؟
بين القرى المتهيّباتِ خطاى والمدنِ
الغريبة
غنيّتُ تُربتك الحبيبة،
وحملتُها فأنا المسيحُ يجرُّ فى
المنفى صليبه،
فسمعتُ وقع خطى الجياع تسيرُ،
تدمى من عُثار
فتذرُّ فى عينىَّ، منكَ ومن مناسمها،
غُبار.
مازلتُ أضرب، مترب القدمين
أشعث، فى الدروب تحت الشموس
الأجنبية،
متخافقَ الأطمار، أبسط بالسؤال يداً
نديه
صفراءَ من ذُلٍ وحُمىً: ذلّ شحاذٍ
غريبٍ بين العيون الأجنبية،
بين احتقارٍ وانتهارٍ وازورارٍ.. أو
"خطية" (١)،
الموت أهون من "خطية"،
من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ
الأجنبية

(١) كلمة اشفاق فى اللهجة العراقية (والكويتية) الدارجة

قطراتَ ماءٍ.. معدنية!
فلتنطفى، يا أنتِ. يا قطراتُ ، يا دمُ،
يا.. نقودُ،
ياريح ، يا إبراً تخيط لى الشراعَ -
متى أعودُ
إلى العراق ؟ متى أعودُ؟
يا لمعةَ الأمواجِ رنَّحهنَّ مجدافٌ
يرودُ
بى الخليجَ، ويا كواكبه الكبيرةَ.. يا
نقودُ!

ليتَ السفائنَ لا تقاضى راكبيها عن
سفارِ
أو ليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ،
بلا بحار!
مازلتُ احسب يا نقود، أعدّكنَّ
وأستزيد،
مازلتُ أُنقصُ، يا نقود، بكنّ من مُدَدِ
اغترابى
مازلتُ أُوقد بالتماعتكنَّ نافذتى
وبابى
فى الضفّة الأخرى هناك فحدثينى يا
نقودُ

متى أعود؟ متى أعودُ
أتُراه يأزف، قبل موتى، ذلك اليوم
السعيدُ؟
سأفيقُ فى ذاك الصباح، وفى السماء
من السحابِ
كِسَرٌ، وفى النسمات بَرْدٌ مشبع
بعطور آبِ
وأزيح بالثؤباء بُقيا من نعاسى
كالحجابِ
من الحرير، يشفُّ عما لايبينُ وما
يبينْ:
عما نسيتُ وكدتُ لا أنسى، وشكٍّ فى
يقين.
ويضىءُ لى - وأنا أمدُّ يدى لألبسَ
من ثيابى -

ما كنتُ أبحثُ عنه فى عتَمات نفسى
من جواب
لِمَ يملأ الفرحُ الخفىُّ شعابَ نفسى
كالضباب؟ اليوم - واندفقَ السرور علىَّ
يفجأنُى - أعودُ!

واحسرتاه.. فلن أعودَ إلى العراق!
وهل يعودُ
من كان تعُوزُهُ النقود؟ وكيفَ تُدَّخَرُ
النقودُ
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما
يجودُ به الكرام، على الطعام؟
لَبكينَّ على العراق
فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح
وللقلوع!

الكويت - ١٩٥٣

فـــى السـوق القديـــم

-١-

الليل، والسوق القديم
خـفـتت بـه الأصوات إلا غـمـغـمـات
العابرين
وخطى الغريب وما تبثُّ الريح من
نغم حزين
فى ذلك الليل البهيم.
الليل، والسوق القديم، وغمـغمـات
العابرين،
والنور تعصره المصابيح الحزانى
فى شحوب،
- مثل الضباب على الطريق -
من كل حانوت عتيق،
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم
يذوب
فى ذلك السوق القديم.

-٢-

كم طاف قبلى من غريب،
فى ذلك السوق الكئيب.
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب فى
الليل البهيم.
وارتجّ فى حلق الدخان خيال نافذة
تضاء،
والريح تعبث بالدخان...
الريح تعبث، فى فتور واكتئاب،
بالدخان،
وصدى غناء..
ناءٍ يذكّر بالليالى المقمرات
وبالنخيل،
وأنا الغريب.. أظلّ أسمعه وأحلم
بالرحيل
فى ذلك السوق القديم.

-٣-

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع
كالغبار،
يرمى الظلال على الظلال، كأنها
اللحن الرتيب،
ويريق ألوان المغيب الباردات، على
الجدار
بين الرفوف الرازحات كأنها سحب
المغيب.
الكون يحلم بالشراب وبالشفاه
ويدٍ تلوّنها الظهيرة والسراج أو
النجوم.
ولربما بردتْ عليه وحشرجت فيه
الحياة،
فى ليلة ظلمـــاء باردة الكواكب
والرياح،
فى مخدع سهر السراجْ به، وأطفأه
الصباح

-٤-

ورأيت، من خلل الدُّخان، مشاهد الغد
كالظلال.
تلك المناديل الحيارى وهى تومىء
بالوداع

أو تشرب الدمع الثقيل، وماتزال
تطفو وترسب فى خيالى - هوَّم
العطر المضاع
فيها، وخضّبها الدم الجارى!
لون الدجى وتوقُّد النارِ
يجلو الأريكة ثم تخفيها الظلال
الراعشاتْ-
وجه أضاء شحوبه اللهبُ
يخبو، ويسطع، ثم يحتجبُ
ودم يغمغم وهو يقطر: مات.. ماتْ!

-٥-

الليل، والسوق القديم، وغمغمات
العابرين،
وخطى الغريب.
وأنت أيتها الشموع ستوقدين
فى المخدع المجهول، فى الليل الذى
لن تعرفيه،
تلقين ضوءك فى ارتخاءٍ مثل امساء
الخريف
- حقل تموج به السنابل تحت
أضواء الغروب
تتجمع الغربان فيه -
تلقين ضوءك فى ارتخاء مثل أوراق
الخريف
فى ليلة قمراء سكرى بالأغانى، فى
الجنوب:
نقر (الدرابك) من بعيد
يتهامس السعف الثقيل، به،
ويصمت من جديد!

-٦-

قد كان قلبى مثلكن، وكان يحلم
باللهيب،
حتى أتاح له الزمان يداً ووجهاً فى
الظلام
نار الهوى ويد الحبيب -
مازال يحترق الحياة، وكان عام بعد
عام
يمضى، ووجه بعد وجه مثلما غاب
الشراع
بعد الشراع - وكان يحلم فى سكون،
فى سكون:
بالصدر، والفم، والعيون،
والحب ظلله الخلود.. فلا لقاء ولا
وداع
لكنه الحلم الطويل
بين التمطى والتثاؤب تحت افياء
النخيل.

-٧-

بالأمس كان وكان - ثم خبا، وأنساه
الملال
واليأس، حتى كيف يحلم بالضياء -
فلا حنين
يغشى دجاه، ولا اكتئاب، ولا بكاء، ولا
أنين
الصيف يحتضن الشتاء، ويذهبان..
ومايزال
كالمنزل المهجور تعوى فى جوانبه
الرياح،

كالسلم المنهار، لاترقاه فى الليل
الكئيب
قدم، ولاقدم ستهبطه إذا التمع
الصباح.
مازال قلبى فى المغيب فلا أصيل ولا
مساء،
حتى أتت هى والضياء!

-٨-

ما كان لى منها سوى أنا التقينا منذ
عام
عند المساء، وطوقتنى تحت أضواء
الطريق
ثم ارتحنت عنى يداها وهى تهمس
- والظلام
يحبو، وتنطفىء المصابيح
الحزانى والطريق-:
«أتسير وحدك فى الظلام؟
أتسير، والأشباح تعترض السبيل،
بلا رفيق؟»
فأجبتها والذئب يعوى من بعيد، من
بعيد
أنا سوف أمضى باحثاً عنها، سألقاها
هناك
عند السراب وسوف أبنى مخدعين
لنا هناك».
قالت - ورجَّع ما تبوح به الصدى
«أنا من تريد!»

-٩-

"أنا من تريد، فأين تمضى؟ فيم
تضرب فى القفار
مثل الشريد؟ أنا الحبيبة كنت منك
على انتظار.
أنا من تريد..." وقبلتنى ثم قالت -
والدموع فى مقلتيها - "غير أنك لن
ترى حلم الشباب:
بيتاً على التل البعيد يكاد يخفيه
الضباب
لولا الأغانى، وهى تعلو نصف
وسنى، والشموع
تلقى الضياء من النوافذ وفى
ارتخاء، فى ارتخاء!
أنا من تريد وسوف تبقى لاثواء ولا
رحيل:
حب إذا أعطى الكثير فسوف يبخل
بالقليل،
لا يأس فيه ولا رجاء.

العودة لجيكور

على جواد الحلْمِ الأشهبِ
أسريتُ عَبرَ التلالْ
أهرب منها، من ذُراها الطوال،
من سوقها المكتظّ بالبائعين،
من صبحها المتعَبِ
من ليلها النَابح والعابرين،
من نورها الغَيهب،
من ربها المغسول بالخمر،
من عارها المخبوء بالزهر،
من موتها الساري على النهر(١)
يمشى على أمواجه الغافيه.
أواه لو يستيقظ الماء فيهْ،
لو كانت العذراء من وارديه،
لو أن شمس المغرب الداميه
تبتلُّ فى شطّيه أو تُشرقُ،
لو أن أغصان الدُّجي تورقُ
أو يُوصَدُ الماخور عن داخليه.

٢

على جواد الحُلُمِ الأشهبِ
وتحت شمس المشرق الأخضر
فى صيف جيكور السخىّ الثرى
أسريتُ أطوى دربى النائى
بين الندى والزهر والماءِ
أبحث فى الآفاق عن كوكب(٢)
عن موْلد للروح تحت السماءْ
عن منبع يُروي لهيب الظماء
عن منزلٍ للسائح المُتعْبِ.

٣

جيكور، جيكور: أين الخبزُ والماءُ؟
الليل وافى وقد نام الادلاّءُ؟
والركبُ سهرانُ من جوعٍ ومن عطشٍ
والريح صَرٌّ، وكل الأفق أصداءُ.
بيداء ما في مداها ما يبين به
دربٌ لنا وسماء الليل عمياءُ
جيكور مدّي لنا باباً فندخلَه
أو سامرينا بنجم فيه أضواء!

٤

من الذي يسمع أشعاري؟
فإن صمن الموت في داري
والليلَ في ناري.
من الذي يحمل عِبء الصليبْ
فى ذلك الليل الطويل الرهيب؟
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري؟
من يُنزل المصلوبَ عن لَوحِه؟
من يطرد العقبان عن جرحه؟
من يرفع الظلماء عن صبحه؟
ويُبدل الأشواك بالغار(٣)؟
أواه يا جيكور لو تسمعينْ!
أواه يا جيكور.. لو توجَدين!
لو تنجبين الروح، لوتُجهضين
كي يُبصر السارى
نجماً يُضيء الليلَ للتائهين.

(١) كان المسيح، في عهده، هو الذى مشى على الماء.
(٢)... وبزغ كوكب عرف منه المجوس ان المخلص قد ولد
(٣) وألبسوا المسيح تاجاً من الشوك.. سخريةً به.

٥

نَزْغٌ ولا مَوتُ،
نُطْقٌ ولا صوتُ،
طَلْقٌ ولا ميلاد.
من يصلب الشاعرَ فى بغداد؟
من يشتري كفَّيه أو مُقْلتيه؟
من يجعل الاكليل شَوكاً عليه؟
ياجيكورْ
شدَّت خيوطُ النور
أرجوحةَ الصُّبْحِ.
فأولمى للطيور
والنمل من جُرْحي.
هذا طعامى أيُّها الجائعون
هذي دموعى أيها البائسون
هذا دعائى أيها العابدون:
أن يقذف البركانُ نيرانهُ،
أن يُرسل الفراتُ طوفانَهُ،
كي نُشرق الظُلْمَه،
كي نعرف الرحمه؛
جيكور يا جيكور
شدَّت خيوط النور
أرجوحة الصبحِ
فأولمي للطيور
والنمل من جُرحي!

٦

هذا حرائى(١) حاكت العنكبوتْ
خيطاً إلى بابه
يهدي إليَّ الناس إنى أموت
والنور فى غابه
يُلقي دنانير الزمان البخيلْ
من شرفةٍ فى سعفات النخيل.
جيكور، ياجيكور: خلٌّ وماءْ
ينساب من قلبى،
من جُرحي الواري،
من كل أغواري.
أواه ياشعبي..
جيكور، ياجيكور هل تسمعينْ؟
فلتْفتح الأبواب للفاتحين
ولتجمعى أطفالك اللاعبين
فى ساحة القرية. هذا العشاءْ.
هذا حصاد السنين
الماء خمرٌ، والخوابى غذاء(٢)
هذا ربيع الوباء.

٧

أقوى من الأسوار هذا الجوادْ
"أقوى جوادُ الحُلُمِ الأشهبُ"
لانَ الحديدُ المغتذي بالحداد
وانخذل الموكبُ.
جيكور، ماضيك عاد.

* * *

هذا صياحُ الديك: ذاب الرقاد
وعدتُ من معراجى الأكبر:
الشمس أم السنبل الأخضر
خلف المبانى، رغيفْ.
لكنها فى الرصيف

(١).. وأحال المسيح الماء إلى خمر فشرب الحاضرون
(٢) اقرأ مذكراتى "كنت شيوعياً" المنشورة في جريدة الحرية العراقية.

أغلى من الجوهر.
والحُبُّ: "هل تسمعين
هذا الهتافَ العنيف؟
ماذا علينا ؟ إن عبد اللطيف(١)
يدرى بأنّا. ما الذي تحذرين؟
وانخطفت روحى، وصاح القطارْ
ورقرقت في مقلتيَّ، ثم سار.
سحابة تحملنى، ثم سار.
يا شمس أيامي، أما من رجوع؟

* * *

جيكور، نامى فى ظلام السنين.

شناشيل ابنة الجلبى[٢]

وأذكرُ من شتاء القريةِ النضّاحِ فيه النورُ
من خَلَل السّحاب كأنّه النَّغَمُ
تسرَّبَ من ثقوب المعزف- ارتعشتْ له الظلَمُ
وقد غنّى- صباحاً قبْلَ.. فيم أعدُّ؟ طفلاً كنت أبتسمُ
لليْلى أو نهارى أثقلتْ أغصانَه النشوى عيونُ الحورْ.
وكنا -جدّنا الهدّار يضحك أو يغنى فى ظلام الجوسق القَصَبِ
وفلاّحيه ينتظرون: "غيْثَك يا إله"
وإخوتى فى غابة اللُّعبِ
يصيدون الأرانبَ والفَراش، و(أحمدَ) الناطور- نحدّق فى ظلال الجوْسق السمراء فى النَّهْر
ونرفع للسحابُ عيوننا: سيسيل بالقطر.
وأرعدتِ السماءُ فرنَّ قاعُ النهر وارتعشتْ ذُرى السعف
وأشعلهن ومضُ البرْق أرقَ ثمَّ اخضر ثم تنطفئُ
وفتحت السماءُ لغيْثها المدرار باباً بعد بابٍ
عاد منه النهر يضحك وهو ممتلئُ
تكلّلُه الفقائعُ، عاد أخضر، عاد أسمرَ، غصّ بالأنغام واللهفِ
وتحت النخْل حيثُ تظلُّ تمطرُ كلُّ ما سعْفَه
تراقصت الفقائع وهى تُفجَرُ- إنّه الرُّطَبُ
تساقطَ فى يد العذراء[١] وهى تهزّ فى لهفه
بجذع النخلةِ الفرعاء (تاجُ وليدكِ الأنوارُ لا الذَّهَبُ،
سيصلب منه حبُّ الآخرين، سيُبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبْر ميْتاً هدَّه التَعَبُ

(١) حراء، الغار الذي هبط فيه الوحي على النبي محمد. حين هاجر النبي إلى المدينة اختبأ- والمشركون جادون فى أثره- في غار حاكت العنكبوت بيتها على بابه فبدا مهجوراً ولم يهتد المشركون إلى مخبأ محمد.

(٢) الشناشيل: شرفة مغلقة، مزينة بكثير من الخشب المزخرف والزجاج الملون، كان شائعاً فى البصرة وبغداد قبل مائة سنة. الجلبي لقب هو عند المصريين "شلبي" وعند الأوربيين "ماركيز".

من السفَرِ الطويل إلى ظلام الموْت،
يكسو عظمه اللحما
ويُقد قلبَه الثلجي فهو بحبّه يثبُ!).

* * *

وأبرقت السماءُ.. فلاح، حيت تعرجُ
النهرُ،
وطاف معلّقاً من دون أسٍّ يلثمُ الماءَ
شناشيل أبنة الجلبيِّ نوِّر حوله
الزَّهَرُ
(عقود ندىً من اللبْلاب تسطع منه
بيضاء!)
وآسيةُ الجميلة كحِّل الأحداقَ منها
الوجد والسَّهَرُ.

* * *

يامطر يا حلبي
عبِّرْ بنات الجلبي
يامطراً يا شاشا
عبِّر بنات الباشا(١)
يامطراً من ذهبِ

* * *

تقطعت الدروب؛ مقص هذا الهاطلِ
المدرارِ
قطعها ووراها،
وطّوقتِ المعابرُ من جذوع النخل فى
الأمطارْ
كغرقى من سفينة سندباد، كقصةٍ
خضراء أرجأها وخلاها
إلى الغدِ(أحمدُ) الناطورُ وهو يديرُ
فى الغرفةْ
كؤوس الشاى، يلمس بندقيّتَه
ويسعل ثم يعبر طرْفُه
الشُّرْفه
ويخترق الظلامَ.
وصاح "ياجدّى أخى الثرثارْ:
"أنمكث فى ظلام الجوْسق المبتلّ
ننتظرُ؟
متى يتوقفُ المطرُ؟"

* * *

وأرعدت السماءُ، فطار منها ثُمَّةَ
انفجرا
شناشيل ابنة الجلبيِّ..
ثمّ تلوحُ فى الأفُقِ
ذُرى قوس السّحاب. وحيث كان
يُسارق النَّظرا
شناشيلُ الجميلةِ لا تصيبُ العينُ إلا
حمرةَ الشَّفَقِ.

* * *

ثلاثون انقضتّ، وكبرْت: كم حبٍّ وكم
وجْدٍ
توهَّج فى فؤادي!
غيرَ أنى كلّما صَفَقت يدا الرَّعدِ
مددت الطَّرف أرقبُ: ربما ائتلقَ
الشناشيلُ
فأبصرتُ ابنةَ الجلبي مقبلةً إلى
وعدي!
ولم أرها. هواءٌ كلُّ أشواقى، أباطيل
ونبْتٌ دونما ثمرٌ ولا وَرْدِ!

لندن ١٩٦٣/٢/٢٤

رسالة من مقبرة

"إلى المجاهدين الجزائريين "

من قاع قبري أصيحْ
حتى تئنَّ القبورْ
من رَجع صوتي، وهو رملٌ وريح:
من عالمٍ في حفرتي يستريح،
مركومةً في جانبيه القصورْ،
وفيه ما في سواه
إلاّ دبيبَ الحياه،
حتى الأغاني فيه، حتى الزُّهور
والشمسُ، إلاّ أنها لا تدور
والدُّود نخَّارٌ بها في ضريح.
من عالمٍ في قاع قبري أصيح:
"لا تيأسوا من مولدٍ أو نشور!"

* * *

النور من طينٍ هنا أو زجاجْ،
قُفلٌ على باب سورْ،
النور فى قبري دجىً دون نور،
النور فى شُبَّاك داري زجاج،
كم حدّقتْ بَي خلفه من عيونْ
سوداءَ كالعارِ
يجرحن بالأهداب أسراري
فاليوم داري لم تعدْ داري
والنور فى شبَّاك داري ظنونْ
تمتصُّ أغواري.
وعند بابي يصرخ الجائعون:
"في خُبزِكَ اليوميَ دفءُ الدّماء
فاملأ لنا، في كل يومٍ، وعاء
من لحمك الحيِّ الذي نشتهيه،
فنكهةُ الشمس فيه
وفيه طعم الهواء!"
وعند بابي يصرخ الأشقياءْ:
"أعصرْ لنا من مقلتيكَ الضياء
فأننا مظلمون!"
وعند بابي يصرخ المخبرون:
"وعرٌ هو المرقى إلى الجلجلة[1]،
والصَّخرُ، يا سيزيفُ، ما أثقله.
سيزيف.. إنّ الصخرةَ الآخرون!"

لكنَّ أصواتاً كقرع الطبولْ
تنهلُّ في رمسي
من عالم الشمسِ
هذي خُطى الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه.
أصداؤها الخضراء
تنهلُّ في داري
أوراقَ أزهارِ
من عالم الشمس الذي نشتهيه.
أصداؤها البيضاء
يَصدعنَ من حولي جليدَ الهواء
أصداؤها الحمراء
تنهلُّ في داري
شلالَ أنوارٍ،
فالنور في شبَّاك داري دماء
ينضَحنَ من حيث التقى، بالصخورْ
في فُوهة القَبر المغطَّاة، سور.
هذا مخاضُ الأرض لا تيأسي؛

(١) الجلجلة: الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قمته

بُشراكِ يا اجداث، حانَ النشورْ!
بشراك.. في "وهران" أصداءُ صوْر.
سيزيفُ ألقى عنه عبء الدُّهور
واستقبلَ الشمس على "الأطلسِ"!
آهٍ لوهرانَ التي لا تثور!

القصيدة والعنقاء

جنازتى فى الغرفة الجديده
تهتفُ بى أن أكتب القصيده،
فأكتبُ
ما فى دمى وأشطبُ
حتى تلين الفكرة العنيده.
وغرفتى الجديده
واسعة، أوسع لى من قبرى.
إذا اعترانى تعب
من يقظةٍ فالنوم منها أعذبُ
ينبع حتى من عيون الصّخرِ،
حتى من المدفأة الوحيده
تقوم فى الزاوية البعيده.

* * *

وترفع الجنازةُ اليابسةُ المهّدمه
من رأسها، ترنو إلى الجدرانِ
والسقْف والمرآةِ والقنانى.
ما للزوايا مظلمه
كإنهنّ الأرض للانسان
تريد أن تحطمه
بالمال والخمور والغوانى.
والكذبْ فى القلب وفى اللسان،
تريدُ أن تُعيده
للغابة البليدة؟

وصفحة المرآة ما لها تطل خاويه
ما أثمرت بغانيه،
بالشفة المرجان
تنيرها، كالشفق ، العينان
وبالنهود العارية؟
كهذه المرآة
ستُصبح الأرض بلا حياة.
وفى الليالى الداجية،
فى ذلك السكون ليس فيهِ
إلا الرياح العاوية
سيفزع الله من الأموات
ويسحب الموت ويغفو فيه
مثل دثارٍ فى الليالى الشاتية

* * *

وهكذا الشاعر حين يكتب القصيدة
فلا يراها بالخلود تنبضُ،
سيهدمُ الذى بنى، يقوّضُ
أحجارها ثم يملُّ الصمت والسكونا.
وحين تأتى فكرةُ جديدة

يسحبها مثل دثارٍ يحجب العيونا
فلا ترى. إنْ شاء أن يكونا
فليهدم الماضىَ، فالأشياء ليس تنهضُ
إلا على رمادها المحترقِ
منتثراً فى الأُفقِ..
وتولد القصيده.

درم ١٩٦٣/١/١٠.

أنشودة المطر

عيناكِ غابتا نخيل ساعةَ السحَرْ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء.. كالأقمار فى نَهَرْ
يرجهُ المجذاف وهناً ساعة السحَّرَ
كأنما تنبض فى غوريهما، النجُّومْ...

وتغرقان فى ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّحَ اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء،
فتستفيق ملء روحى، رعشة البكاء
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب فى المطر...
وكركر الأطفالُ فى عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر...
مطر...
مطر...
مطر...
تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحَ من دموعها الثقالْ.
كأنَّ طفلاً بات يهذى قبل أن ينام:
بأنَّ أمّه - التى أفاق منذ عامْ

فلم يجدها، ثمَّ حين لجَّ فى السؤال
قالوا له: "بعد غدٍ تعودْ.." -
لابدْ أن تعودْ
وإن تهامس الرفاق أنهًا هناكْ
فى جانب التلّ تنام نومة اللحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطر،
كأن صياداً حزيناً يجمع الشبّاك
ويلعن المياه والقدرَ
وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.
مطر..
مطر..
أتعلمين أىَّ حزْن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضيّاع؟
بلا انتهاء - كالدَّم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى - هو المطر!
ومقلتاك بى تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهمّ بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.
أصيح بالخليج: «يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى!»
فيرجعُ الصّدى
كأنّه النشيجْ:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى...»

أكاد أسمع العراق يذْخرُ الرعودْ

ويخزن البروق فى السّهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ
فى الواد من أثرْ.
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
« مطر...
مطر...
مطر...
وفى العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحىً تدور فى الحقول.. حولها بشرْ
مطر...
مطر...
مطر...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ
ثمَّ اعتللنا - خوف أن نلامَ - بالمطر...
مطر...
مطر...
،منذ أنْ كنّا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ فى الشتاء
ويهطل المطر،
وكلَّ عام - حين يعشب الثرى - نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ.
مطر...
مطر...
مطر...
فى كل قطرة من المطر
حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهرْ.
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهى ابتسامٌ فى انتظار مبسم جديد
أو حلُمةٌ توردَّت على فم الوليدْ
فى عالم الغد الفتىّ، واهب الحياة!
مطر...
مطر...
مطر...
سيُعشب العراق بالمطر... »

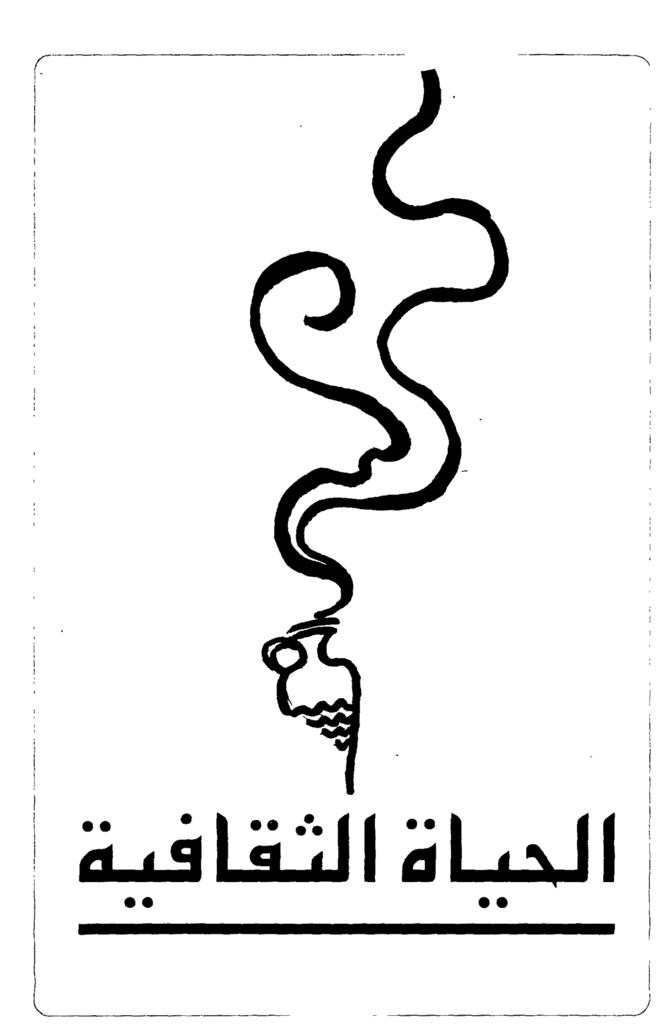
أصيح بالخليج: « يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى! »
فيرجع الصدى
كأنْ النشيج:
« يا خليج
يا واهب المحار والردى. »
وينثر الخليج من هباته الكثارْ،
على الرمال،: رغوه الأجاجَ، والمحار
وماتبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجَّة الخليج والقرار،
وفى العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.



وأسمع الصدى
يرنّ فى الخليج
« مطر...
مطر..
مطر...
فى كلّ قطرة من المطرْ
حمراء أو صفراء من أجنّة الزّهرْ.

وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهى ابتسامٌ فى انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمةٌ توردّت على فم الوليدْ
فى عالم الغد الفتى، واهب الحياة. »

ويهطل المطرْ..


الحياة الثقافية

كتب

لاصلاة تحت الحراب

مذكرات الشيخ عبد الحميد السائح

عرض وتعليق: سليمان الشيخ

عن مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت، صدر مؤخراً آذار- مارس سنة ١٩٩٤) كتاب (فلسطين - لاصلاة تحت الحراب - مذكرات الشيخ عبد الحميد السائح). والكتاب في ١٧٠ صفحة من القطع المتوسط، تضمن مقدمة كتبها الدكتور برهان الدجانى، وملحقاً للصور.

ولم يتضمن الكتاب ذاك التوزيع التقليدى القائم على الأبواب والفصول، بل تم اعتماد العناوين الصغيرة المعبرة عن الأحداث التى استعادها الشيخ من ذاكرته وذكرياته ليسطرها على الورق.

وإذا ما كانت بعض "المذكرات" ، خصوصاً فى الغرب تقوم على محاولة إحياء ونبش المقموع والممنوع والمسكوت عنه وغير المعروف من حياة بعض الكتاب، وتصل فيها الصراحة إلى إثارة جوانب قد تغير من صورة الكاتب المغروفة أحياناً.

إلا أن مذكرات شيخنا لاتذهب هذا المذهب، بل كان همها التسجيل لبعض مراحل حياة الشيخ متداخلة ومتمازجة مع بعض مراحل وأحداث القضية الفلسطينية، وكان همها توكيد موقف

*كاتب وباحث فلسطينى مدير تحرير "مجلة العربى" الكويتية سابقا

سياسى مما جرى ويجرى على الساحة الفلسطينية، وخصوصاً أن الشيخ كان رئيساً للمجلس الوطنى الفلسطينى، واستقال حين تأكد بأن المفاوضات الإسرائيلية الفلسطينية قد وصلت إلى ما يناقض الثوابت المنصوص عليها فى الميثاق الوطنى الفلسطينى، وقرارات المجلس الوطنى الفلسطينى فى دوراته المتعددة.

وقد أشار إلى ذلك الدكتور برهان الدجانى فى تقديمه للكتاب، حيث ذكر "وعندما قيلت فى حق استقالته - الشيخ - أقوال تقصد تحييدها عما كان يجرى وقتها، طلع بالموقف الذى يؤكد ارتباطها بما كان يجرى من أحداث تكشفت فيمابعد".

ويضيف الدكتور دجانى "ولئن جاء قراره السياسى الأهم - وهو عزمه على الاستقالة من رئاسة المجلس الوطنى حين انعقاده - قراراً شخصياً لم يحدث تأثيراً فيما كان جارياً، فإنه سيبقى نقطة مرجعية بالنسبة إلى المستقبل، وعندما تصبح الأحداث التى أدت إليها ماضياً "تم عبوره، وبانت عبرته".

فطرة وعفوية

وقبل عرض بعض ما جاء فى الكتاب، فإننى أثنى على ما توصل إليه التقديم، حيث ذكر "ولئن كانت أحكامه - الشيخ - على بعض رجالات عصره - وأضيف إلى ذلك بعض أحداثه أيضاً - تتسم بالعفوية، فربما كان ذلك راجعاً إلى استناده إلى الفطرة،أكثر من اعتماده على التحليل".

إن الفطرة والعفوية فى اتخاذ المواقف كانت ملازمة لرجل من الطبقة الوسطى ساقته ظروفه وكفاءاته واستعداداته واجتهاداته ليحتل مواقع مهمة، إن كان فى بلاده فلسطين، أو حين أجبر على مغادرتها. فتوزع فى تنفيذ مهمات الوظائف التى يشغلها - خصوصاً السياسية منها - بين متطلبات ومطالب السواد الأعظم من شعبه، وبين متطلبات ومطالب المواقع السلطوية ومترتباتها التى قد تتعارض أو تتناقض مع الأولى.

مع ذلك فإنه كان يعود إلى فطرة الوطنى وبوصلة، وإلى مبادرات عفوية حسبها واحتسبها فى خانة ما اعتقد أنه مصلحة شعبه وقضيته.

ومن الأحداث اللافتة للنظر والألباب فى الكتاب، أشير إلى:

- توفر أجواء من السماحة وفرت للفتى عبد الحميد قبل أن يصبح شيخاً النهل من المذاهب الإسلامية دون أن يردعه رادع، أو يمنعه متعصب. يذكر الشيخ "وكان المرحوم الشيخ سليمان حنفى المذهب - من المشايخ الذين تأثر بهم فى صباه - فتبعته فى ذلك، بل إننى عندما ذهبت إلى الأزهر

الشريف درست الفقه على مذهب الحنفية، مع أن والدى المرحوم وعائلتى كانا على مذهب الشافعية"ص٨.

- لقد بُذلت محاولات جادة من قبل الدولة العثمانية لتتريك العرب، وتوجه العرب إلى محاولة بعث قوميتهم، جاء فى جانب منه كرد على التحدى التركى خصوصاً من جانب جمعية الاتحاد والترقى. يذكر الشيخ فى هذا المجال:

"وقد كان يطلب منا الحديث بالتركية فى المدرسة، ومن كان يتحدث بالعربية كانت توضع فى جيبه بطاقة اسمها "سرناف" يعاقب حاملها عند انتهاء وقت الدوام. وكانت جمعية الاتحاد والترقى العثمانية تهدف إلى تتريك العرب.

فأُدخل تعليم اللغة التركية فى الأقسام الابتدائية، وفُرِض علينا التحدث بها حتى أن النحو والصرف العربى كان يدرس بها. فمثلاً إذا أراد المعلم تعريف الأفعال والأسماء يقول: فعل ماضى نه در؟ أى ما هو الفعل الماضى وهكذا" ص٨.

- التوكيد على دور الأزهر الوطنى ومقاومة الانجليز - دخله الشيخ سنة ١٩٢٠ والفهم المتبصر للإسلام حيث يذكر "كان الأزهر الشريف معقل الوطنية ومحجتها آنذاك، إذ إن التحركات الوطنية والتظاهرات ضد المحتلين الانجليز وأذنابهم، كانت تنطلق من الأزهر بقيادة مشايخه وأساتذته الأجلاء، وذلك يعود إلى طبيعة الإسلام الذى يحث على الحرية ورفض الاستعباد، ويحث على الجهاد - الذى هو ذروة سنام الإسلام - ومقاومة الظلم ومقارعة الغاصبين لحرية الشعب" ص١٢

- ترسخ مفهوم الوحدة فى نفوس عوام الناس فى بداية هذا القرن وما تلاه، حيث أن الشيخ اعتبر التميز فى قبول الطلبة للدراسة فى معاهد العلم إخلالاً بتلك الوحدة، حيث يذكر:

- توصل النائب الطيب إلى قبولنا فى مدرسة القضاء الشرعى بالقاهرة لكن بشروط هى: ألانطالب بالراتب الشهرى الذى يمنح للطالب المصرى، وأن ندفع ثمن المراجع التى يوصى بها الأساتذة وثمن الغذاء الذى نتناوله فى مطعم المدرسة. فى حين أن الطالب المصرى كان لايدفع شيئاً فى مقابل ذلك، وألانطالب بالتوظيف بعد التخرج. ومع أن هذه الشروط لاتشعرنا بالوحدة العربية والإسلامية وروح الإخاء، لكننا قبلنا بها وتعهدنا خطياً بذلك"ص١٤

عيش مشترك

- وجود وتوافر قدر كبير من التسامح والتعايش بين تابعى الديانات السماوية الثلاث إلى درجة حصول

حالات من الزواج بين بعض الأفراد من هذه الديانات. إلا أن تأثيرات الفكر السياسى الصهيونى ، وتأثيرات المخططات الاستعمارية الانجليزية سممت الأجواء وخربت حالة العيش المشترك، يذكر المؤلف:

"كان اليهود قبل وعد بلفور يتمتعون فى فلسطين بحرية ويعيشون بتفاهم حقيقى مع العرب، وكم من العرب تزوجوا من يهوديات" ص٧٦ وص٢٧

ويضيف "كانت الروح السائدة فى تلك الفترة هى روح التسامح والمودة، وما كان العرب يشعرون بأى روح عدائية تجاه اليهود، فلم يكن قد ظهر بعد الخطر الصهيونى، والنظرة إليهم كانت أنهم أصحاب كتاب سماوى ومواطنون يشاركون فى بناء الوطن. شأنهم شأن المواطنين المسيحيين، الذين لايزالون يعيشون مع المواطنين المسلمين عيش الإخاء والصفاء" ص٢٧.

ويضيف أيضاً "ولولا صدور وعد بلفور وظهور الأطماع الصهيونية فى وطننا لما تغير الوضع فى فلسطين، إذ كان الشعب بمسلميه ومسيحييه ويهوده يتعايشون معاً من دون حرج أو شعور بالكراهية والحقد" ص٢٧

- إذا ما كان يهود فلسطين قد خرجوا على قسمة العيش المشترك بفعل عوامل عدة، فإن التعايش المسيحى - الإسلامى بقى على حاله من الود والتفاعل والدفاع المشترك عن الوطن والمقدسات.

يذكر المؤلف:

"حاول الانجليز أيضاً تشجيع الفرق والخلاف بين المسلمين والمسيحيين، وكان الرد على ذلك إنشاء الجمعيات الإسلامية - المسيحية للعمل معاً فى مقاومة الصهيونية والانتداب" ص٣١

- على الرغم من إشادة المؤلف بدور الحاج أمين الحسينى ومواقفه الوطنية وكفاحه ضد الصهيونية والانجليز ، إلا أنه كان يدرك ثغرات تفكير ومخططات المفتى حيث يقول "اعتقد أن سماحته ما كان يترخص فى الحق الوطنى الفلسطينى، وما كانت مجاملته للانجليز إلا لرفع الضرر والشر بقدر الإمكان" ص٣٣

ويضيف فى الصفحة نفسها "فى هذه الفترة كان بعض الشخصيات الوطنية يطلب من الحاج أمين أن يكون أقوى عوداً وأصلب مقاومة فى مواجهة الانجليز ، إذ لاحظ هؤلاء أنه كان قوياً فى مقاومة الصهيونية ، لكنه كان يلين عندما كان يتعلق الأمر بالانجليز" ص٣٣

- فيما يتعلق ببيع بعض الأراضى فى فلسطين، فإن المؤلف يذكر:

"فى وقت سابق كان البائعون من الإقطاعيين من غير الفلسطينيين وبعض العائلات اللبنانية كآل سرسق

والتيان، من الذين حصلوا على هذه الأراضى بطرق ملتوية، فقد كانت الحكومة العثمانية تقبل أن يدفع الشخص الضريبة عن الأراضى غير المملوكة - الميرى - ويتم تسجيلها له، كما أن غير القادرين على دفع الضرائب كانوا يسجلونها بأسماء بعض الأغنياء الذين يقومون بدفع الضرائب عنها، أو يتم بيعها بالمزاد نتيجة رهنها وعدم وفاء الراهن بدينه" ص٣٤

ويذكر المؤلف فى صفحة أخرى:

" وكانت حكومة الانتداب البريطانى تبذل ما فى وسعها لتسهيل انتقال الأراضى إلى اليهود، وكانت تظهر تحيزاً كبيراً لهم، ومن مظاهر هذا التحيز الفاضح إقدامها على سن تشريعات تضايق المواطن الفلسطينى العربى فى جميع أمور حياته، مثل فرضها ضرائب باهظة على الأراضى لايقدر على دفعها" ص٣٥

- فى موضوع التجاوزات التى ارتكبتها فرق الثوار فى مرحلة الثلاثينيات، يذكر الشيخ:

كان الثوار يهيمنون على الأمور فى هذه الفترة ، وقد وقعت بعض التجاوزات أحياناً - يذكر الشيخ عدة حوادث - وصلت إلى حد الاغتيال، لمجرد الاشتباه فى أمر من يعتقد أنهم ضد الثوار أو أنهم يتقربون من الانجليز؟ ص٥٠

شر البلية

- بالنسبة إلى قرار تقسيم فلسطين سنة ١٩٤٧، فإن الضغوط التى مارستها الولايات المتحدة الأمريكية لإجبار بعض الدول على منح تأييدها لهذا التقسيم ... اكتنفها بعض المفارقات، ومن المفارقات ذات الوجه الآخر، أن العرب رفضوا شرب الشاى مع المندوب ، السوفيتى. يذكر المؤلف:

"فى هذه الأثناء حاول المندوب السوفياتى ، أندريه غروميكو، الاتصال بالعرب والتفاهم معهم على شرب "فنجان شاى"، إلا أن العرب رفضوا ذلك واعتبروا أن مجرد لقاء مع سفير شيوعى وشرب الشاى معه لايجوز"ص٥٥

- ومادمنا فى سيرة المفارقات ، فإن المؤلف يذكر إحدى طرائف النظام العربى وكيفية تعامله مع بعض قيادات الثورة الفلسطينية.. فيقول: "تم حجز صلاح خلف (أبو إياد) وكلب فى مطار ذلك البلد، لأن أبا إياد لم يكن يحمل تأشيرة ترانزيت، ولأن الكلب بلا شهادة تثبت خلوه من الأمراض!" ص٧٧

الوطن للجميع

- وعن استمرار التضامن الإسلامى - المسيحى، والعمل معاً ضد قوات الاحتلال الصهيونى.. حيث يذكر

المؤلف.

"في هذا المقام لست بحاجة إلى الإشارة إلى أنه كما وقف المسلمون مع إخوانهم المسيحيين صفاً واحداً كأبناء شعب واحد في مقاومة الاحتلال البريطاني سابقاً، وقفوا الوقفة ذاتها في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي لباقي وطنهم بعد عدوان ١٩٦٧" ص٨٦

وما إبعاد المطرانين إيليا خوري وايلاريون كبوجي عن وطنهما، بعد أن ضاقت قوات الاحتلال بمواقفهما وأعمالهما المناهضة لها، إلا عينة من عينات النماذج المكافحة، لأن الوطن في النهاية هو للجميع.

- وعلى الجانب اليهودي فإن المجموعة اليهودية التي تدعى بـ "ناطوري كارتا" والتي تقطن في حي مميز بالقدس لها موقف مناهض للدولة الصهيونية، بل ووصل الأمر لأن تعتبر أن منظمة التحرير الفلسطينية هي ممثلتها.

يذكر الشيخ:

" في إحدى المرات زارني حاخام طائفة ناطوري كارتا اليهودية، وهي طائفة تعترف بحق العرب في فلسطين، وبأن إقامة الدولة اليهودية باطل في معتقداتهم ومخالف للنصوص الدينية، لأنهم يعتقدون أن قيام الدولة اليهودية قبل نزول السيد المسيح لايجوز، وقد وقعنا مع زعماء هذه الطائفة مذكرة مشتركة تبين أن إقامة إسرائيل باطل.

وقدمت المذكرة إلى قناصل الدول الغربية في القدس. وكانت هذه الطائفة تتمنى أن يقبلها الأردن لتعيش معنا، كما أنها أصدرت فيما بعد بيانات قالت فيها إن منظمة التحرير الفلسطينية هي ممثلتها" ص٨٨+ ٨٩.

- بالنسبة إلى الاجتهاد في الإسلام، فإن للشيخ كتيباً يحض على ذلك، وفيه لمحات وملامح تنويرية واضحة.. يقول الشيخ:

"وقد بينت في ذلك الكتيب - الإسلام بين القديم والجديد شرحاً لبعض المفاهيم وتوضيحاً لها وإزالة للغموض عنها، إذ إن المفاهيم تتطور كالكائنات وسط عوامل البيئة التي تعيش فيها، فالشريعة الإسلامية لم تشتمل على نصوص صريحة بشأن جميع الجزئيات والأحداث، ولذلك تركت للاجتهاد ورعاية المصالح واختلاف الظروف والبيئات حق التقدير والاستنتاج. وأشرت إلى أن القواعد الأساسية للإسلام لايلحقها اجتهاد أو تأويل" ص١٠٣.

- بالنسبة إلى موضوع القدس وتأجيل البت فيه حسب اتفاقات الحكم الذاتي الموقت بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل، فإن الشيخ يذكر واقعة أخرى سابقة تفيد تأجيل البحث في هذه القضية الحساسة. يذكر:

"أطلعنى المرحوم جمال عبد الناصر أن الأمريكان عرضوا على أن تنسحب إسرائيل إلى الحدود الدولية بشرط أن لا أتدخل فى حل القضية مع الأردن وعلى تأجيل قضية القدس لأنها معقدة، وقال لى أيضاً إنه رفض ذلك وأصر على الانسحاب من القدس أولاً، ثم قال: إن الملك الحسين والتلهونى جاءا ليقنعانى بحل القضية بأن تعيد إسرائيل معظم المناطق ويتم تأجيل موضوع القدس، فقلت لهما إذا أجلنا قضية القدس ضاعت علينا إلى الأبد" ص١٠٤.

- هناك موقف ضمنى من قبل الشيخ بالنسبة إلى اتفاق أوسلو وماتلاه من اتفاقات بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل، حيث يذكر "وبعد نبأ الاستقالة من رئاسة المجلس الوطنى الفلسطينى - توالت الأحداث السياسية، ومن الاجتماعات السرية فى أوسلو إلى إعلان المبادىء إلى الاعتراف المتبادل بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل. وبما أننى كنت خارج الصورة، بسبب عدم قيامى بصلاحياتى كرئيس للمجلس نتيجة أوضاعى الصحية. وبما أن هذا الاعتراف يتنافى وقرارات المجلس الوطنى، فإن اجتماع المجلس الوطنى أصبح ضرورة ملحة لحسم الموقف وللبحث فى كل الأمور المستجدة على الساحة الفلسطينية، وحتى ينعقد المجلس.. ولا نعلم متى وأين؟! فستبقى الأمور معلقة ولا تأخذ صفة الشرعية حتى انعقاده، وانعقاد المجلس هو الذى ينهى هذه الإشكاليات كلها. ولتبقى الأمور معلقة ليقول المجلس كلمته، ولتكن نهائية" ص١٨٥

- إلا أن الشيخ يذكر فى صفحة أخرى سابقة بقرارات المجلس الوطنى الفلسطينى التى نصت "إن المجلس الوطنى الفلسطينى منذ نشأته يعتبر أن حق تقرير المصير والعودة وإقامة الدولة الفلسطينية هو المدخل والأساس لأى تحرك سياسى عادل لقضيتنا، والمجلس دائماً يرفض مشاريع الحكم الذاتى وجميع المشاريع التى لاتعترف بحقوقنا غير القابلة للتصرف" ص١٤٠

ملاحظات

- يذكر الشيخ "مع نهاية الحرب العالمية الثانية، كانت الصهيونية قد بدأت التغلغل فى الولايات المتحدة الأمريكية والتأثير فى سياستها" ص٥٤.

والحقيقة إن تأثيرات الصهيونية سبقت ذلك بكثير، كما أن الصهيونية غير اليهودية سبقت مؤتمر بال فى نهاية القرن التاسع عشر، وكانت متغلغلة فى بعض الأوساط المسيحية، خصوصاً الأوساط المسيحية البروتستانتية فى الولايات المتحدة الأمريكية، ووصلت تأثيراتها إلى

فلسطين

لا صلاة تحت الحراب

مُذكرات الشيخ عبد الحميد السائح

مؤسسة الدراسات الفلسطينية

رؤوساء أمريكيين عدة (انظر كتاب "المسيحية والتوراة" لشفيق مقار الصادر سنة ١٩٩٢ عن دار رياض نجيب الريس).

- هناك خلو من ذكر دور الحركات القومية في الصراع ضد العدو الصهيوني، وضد بعض المشروعات الاستعمارية (مشروع أيز نهاور، وحلف بغداد، وغير هما) مع أن البعث والقوميين العرب وغيرهما من تنظيمات لعبت أدواراً مهمة في هذا المجال.

- يذكر الشيخ أن بريطانيا كانت تدفع "نفقات الجيش الأردني" ص٦٠ وإنه بحكم ذلك فإنها أرسلت غلوب باشا ليكون قائداً لهذا الجيش. والسؤال هنا: ألم يكن باستطاعة الملك عبد الله تغيير هذا القائد، أو الاعتراض على قراراته؟

- يذكر الشيخ عن الجيش العراقي "كانت قيادته تخضع لتأثيرات الأنجليز عبر نوري السعيد وأتباعه الذين كان يهمهم إرضاء الأنجليز الذين أوجدوا إسرائيل" ص٦١.

ويذكر في حادثة اغتيال الملك عبد الله مايلي "قال لي الملك عبد الله قبل وفاته بفترة إنه شبه يائس من إمكان أن يقوم الأردن وحده باستعادة فلسطين، لذلك أراد أن يعقد اتفاقية بين الأردن والعراق لتوحيد العرشين.

ويضيف في الصفحة نفسها "وكانت كل من الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا ترفض مثل هذا المشروع، لأنهما قدرتا أن وجود الجيش العراقي مع الأردن على الحدود يهدد إسرائيل، وطالبتاه بالعدول عن ذلك، لكنه أصر على فكرته، ويبدو أن الدولتين اعتقدتا أنه سيستمر في مشروعه. فيمثل الخطر حينئذ على الوجود الإسرائيلي، ولذلك خططاً لاغتياله من غير مايدل على التنسيق بينهما" ص٧٠.

إذا ما كان الأمر كذلك، فألم يكن بمقدور نوري السعيد - الذي يهمه إرضاء الانجليز حسب نص الشيخ - تعطيل مشروع الوحدة أو وضع العراقيل في طريقه وهل وافق على مخطط اغتيال الملك عبد الله؟

ثم كيف "تخطط" الولايات المتحدة الأمريكية لاغتيال الملك عبد الله وتقوم بتحذيره من عدم الذهاب إلى القدس في اليوم ذاته الذي تم اغتياله فيه؟

يذكر الشيخ "وكانت القنصلية الأمريكية في عمان قد حذرت رئيس الوزراء سمير الرفاعي من وجود مؤامرة على الملك" ص٧٠.

- حسب ما جاء في التقديم "لئن كانت أحكامه - الشيخ - على بعض رجالات عصره تتسم بالعفوية، فربما كان ذلك راجعاً إلى استناده إلى الفطرة، أكثر من اعتماده على التحليل".. وكمثال على صدقية هذا الاستنتاج فإنني أسوق النص التالي:

"أذكر مرة أننا بحثنا في مجلس الوزراء في علاقة الجيش والجهات الأمنية بمجلس الوزراء، وانتخبنا لجاناً لإعادة النظر في القوانين وربط هذه الدوائر بمجلس الوزراء. ولما خطونا هذه الخطوة، اتصل بعض

الأشخاص، الذين يتزلفون ويبالغون ويهرولون، بالملك وقالوا له إن هذه الوزارة إذا استمرت فترة أخرى فستعمل على تقليص صلاحياتك، وفي إثر ذلك أقيلت الوزارة في منتصف أيلول / سبتمبر ١٩٧٠ - لاحظ التاريخ - وذلك على نحو بدا أنه قبلت استقالتنا مع العلم أن لا رئيس الوزراء قدم استقالته ولا نحن. وكان ذلك مفاجأة لنا.

ويضيف في الصفحة نفسها "وفي اليوم التالي تم تأليف وزارة عسكرية من اثني عشر ضابطاً" ص١٠٩.

إذن فأن سبب إقالة الوزارة لم يكن ما تم بحثه في مجلس الوزراء، بل ما كان تم إعداده وصولاً إلى الاشتباكات بين الجيش الأردني والفدائيين وبالتالي إلى قيام مجازر أيلول سنة ١٩٧٠.

هذه بعض الملاحظات على ما جاء في الكتاب.

وهو في النهاية حصيلة حياة ومشاهدات وأفعال وذكريات واجتهادات شيخ أفنى عمره فيما اعتقد أنه يرضي ضميره ووطنه وشعبه وربه.

تعريف

- الشيخ عبد الحميد السائح، مواليد مدينة نابلس سنة ١٩٠٧.
- درس في نابلس وحصل فيها على شهادتي الابتدائية والثانوية.
- التحق بالأزهر سنة ١٩٢٠ وحصل على شهادتي الأهلية والعالمية منه وحصل على شهادة التخصص بالشريعة الإسلامية من مدرسة القضاء الشرعي في القاهرة سنة ١٩٢٧.

- وقد عمل الشيخ كقاضٍ شرعي في نابلس، ثم في القدس حتى سنة ١٩٤٥ ثم عمل في محكمة الاستئناف الشرعية، ثم عمل سكرتير عام المجلس الإسلامي الأعلى، ثم مديراً للشرعية ورئيساً لمحكمة الاستئناف الشرعية، ثم رأس الهيئة الإسلامية العليا في القدس بعد الاحتلال الإسرائيلي إثر حرب سنة ١٩٦٧. وهي الهيئة التي تولت مع غيرها من هيئات مقاومة الاحتلال.

وفي شهر أيلول من سنة ١٩٦٧ تم إبعاد الشيخ إلى عمان، حيث تم اختياره وزيراً للأوقاف والشؤون والمقدسات الإسلامية.

- اختير سنة ١٩٨٤ رئيساً للمجلس الوطني الفلسطيني في دورته السابعة عشرة التي عقدت في عمان.
- استقال من رئاسة المجلس الوطني لأسباب سياسية وصحية سنة ١٩٩٣.
- أصدر الكتب والكتيبات التالية:
  * التضامن الاجتماعي في الإسلام.
  * الإسلام بين القديم والجديد.
  * مكانة القدس في الإسلام.
  * ماذا بعد إحراق المسجد الأقصى.
  * أهمية القدس في الإسلام.
  * مقارنة في الحقوق الدولية بين القانون الدولي والشؤون الإسلامية. وغيرها.

رسالة

الشابى بعد ستين عاما

فاس: فريدة النقاش

اختارت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى الشاعر التونسى أبى القاسم الشابى ليكون موضوع دورتها الرابعة التى انعقدت من فاس بالمغرب فى الفترة من ١٠ إلى ١٢ أكتوبر الماضى حيث جرى توزيع الجوائز مع تخصيص يومين كاملين لمناقشة خمسة عشر بحثا قدمها أساتذة وباحثون من كل أرجاء الوطن العربى، عالجت شعرية الشابى وأثره ومنابع ثقافته.

سوف نعرض لعدد من الأبحاث التى تناولت الشابى مباشرة على أن نناقش فى عدد قادم بعض تلك التى دارت حول الشعر عامة.

وقد خصصت الدورة بحثين لروافد التجربة الإبداعية لدى الشابى.. الأول عن الروافد العربية للدكتور محمد القاضى

والثانى عن الروافد الأجنبية للدكتور محمد عصفور. الطريس أعراب

وكتب الدكتور محمد مفتاح (المغرب) عن الشعرية فى شعر الشابى،، وعن الظواهر المتميزة فى المضمون الشعرى عند الشابى كتب الدكتور عبد السلام المسدى (تونس) الذى تمحور الجزء الأخير من دراسته حول قراءة أسلوبية بنيوية لقصيدة الشابى الأشهر "إرادة الحياة"

تظل الروافد العربية لتجربة الشابى الإبداعية هى الأهم والأجدر بالدراسة إذا وضعنا فى الاعتبار أن الشاعر لم يكن يعرف لغة أجنبية وكان يتألم لذلك لكنه كان قارئاً نهماً للتراث ولكل ما وقع فى يده من مترجمات رغم أن حركة الترجمة عن الآداب العالمية رغم حيويتها فى ذلك الحين لم تكن قد اتسعت وتنوعت كما هى الآن.

ومع ذلك فإن أكثر الأدباء الذين تأثر بهم الشابى صدروا فيما كتبوا عما اطلعوا عليه وتمثلوه من أدب الغرب كما يقول القاضى "الذى رصد إذن أن تأثر الشابى فى قصيدته "صلوات من هيكل الحب" . برواية رفائيل للامارتين" أمر لايرقى إليه الشك. ولكن الأمر الذى نعتقد أنه لم ينل ما يستحق من بحث هو ضبط الدور الذى اضطلع به "محمد حسن الزيات" عند قيامه بنقل رفاييل إلى العربية، فهل كان وفياً للنص الفرنسى؟ كما يتساءل الباحث ويقسم الباحث الدراسات عن الروافد العربية لتجربة الشابى إلى قسمين أحدهما يدخل فى تاريخ الأدب ويعمد أصحابه إلى ذكر ما كانوا يعرفونه عن الشابى وعن عصره، أما القسم الثانى فقد اتجه أصحابه لضبط آثار الشابى والنصوص التى تركها، ومنهم من بين أن الشابى تلميذ نابغ لجبران فى المهجر وفى مدرسة أبولو والتلمذة تعنى التشابه فى الخصائص الفنية وفلسفة الحياة وقد تواصل تأثير قراءة مدرسة المهجر فيه لآخر حياته. وواضح أنه قرأ "غربال ميخائيل نُعيمة قراءة متأنية.

كذلك تأثر الشابى - عن طريق الترجمة - بالميثولوجيا الاغريقية، وبدراسته فى جامعة الزيتونة حيث تعرف على التراث العربى، وبدراسة والده فى الجامع الأزهر ثم تأثره بتجربة التصوف الإسلامية، حتى، نجد موقفاً نقديا من تجربة شعراء البعث والإحياء وعلى رأسهم شوقى تأثر فيه الشابى تأثرا واضحا بموقف العقاد.

ويتفق الباحث مع الدكتور محمد مندور فى أن الشابى لم يكن مرددا لما قرأه ترديدا آليا ولكن الذى أنكره هو أن يكون أبو القاسم الشابى قد تأثر بأحد تأثرا مباشرا قدر ما تأثر بطبعه الخاص وعبقريته الفريدة المتميزة وروحه الثائرة.."

ويطرح الدكتور "محمد عصفور" فى معالجته للروافد الأجنبية كيف أن تأثر الشابى بالأدب العربى من خلال آخرين يضعنا أمام منهج فى الأدب المقارن يركز على ما أسماه بالديون" الأدبية وهو منهج عارضه الكثيرون وعلى رأسهم "رينيه ويليك" شيخ المقارنين. ويتتبع عصفور تأثير مسرحية ماكبث لشكسبير على أبى القاسم الشابى الذى استلهم فكرة

المسرح كمصدر للاستعارة الشعرية وتأثير الحركة الرومانسية الأوروبية فى الشاعر محللا فكرة الهروب المألوفة لدى الرومانسيين ثم فكرة التعبير والثورة وكيف تضمنت بعض قصائد هذه المرحلة خاصة "البنى المجهول" خروجا صريحا على التراث العربى - الإسلامى الذى رفض توحيد رسالة النبى مع الشاعر، أما ربط النبوة بالشعر فى التراث الغربى فله تاريخ طويل.

ووجد الباحث أن روح الشاعر الانجليزى "وليم بليك" شديدة الحضور فى قصائد المجموعة المسماه "أغانى البراءة" بينما اتخذ بروميثيوس سارق النار فى الأسطورة اليونانية سمتا حديدا عند الشابى تناقض صورة بروميثيوس الأصلية حيث مزج الشابى بين التراث اليونانى وقصة المسيح وقصة سيدنا إبراهيم.

ويتابع الباحث تأثير دوردثورث وكوليرديج كناقدين على كتاب الشابى النقدى "الخيال الشعرى عند الغرب" الذى يجد فيه جذورا عميقة - وإن لم تنضج - لأفكار عمت الساحة النقدية فيما بعد عند ليفى شتراوس ورينيه وبليك سواء فى حديثه عن نشأة الخيال أو الأساطير أو الوسط الطبيعى.

وفى بحث طويل بالغ التعقيد ملىء بالجداول مستخدما أدوات السيموليوجيا والتفكيكية قدم الدكتور "محمد مفتاح" (المغرب) قراءته للشعرية فى شعر الشابى معتمدا ثلاث خصائص افترض أن شعر الشابى يحققها بامتياز هى (١) التوازى، وفى داخله توازى المطابقة والمماثلة والمشابهة والمكافأة والمواصلة.

(٢) التماسك بما فيه من تنفيذ وتنسيق وتشاكل وترادف

(٣) التفاعل، وفيها تفاعل الإنسان مع المحيط وتفاعل الشابى مع الثقافات الأخرى، وتفاعل الشابى مع محيطه.

ووصل الباحث فى كل خصيصة وجزئياتها إلى مجموعة من النتائج والاستخلاصات الجديدة على الدراسات السابقة عن شعرية الشابى إذ أن استخدام مفاهيم ميدان جديد على دراسة الأدب وهو الهندسة وخاصة فى مفهوم التوازى الذى جاء من حقل الهندسة إلى ميادين أخرى منها الميدان الأدبى والشعرى على الخصوص.

أما "عبد السلام المسدى" وهو أستاذ اللغويات والأسلوبية فقد اعتبر ظاهرة الشابى قائمة على نص شعرى ونص نقدى، الأول أغانى الحياة" والثانى كتابه الصغير "الخيال الشعرى عند العرب"، أى أن الظاهرة الشابية هى إبداعية ونقدية فى نفس الوقت وانصب عمل الناقد على استكشاف الشعرية الإبداعية من خلال الشعرية

النقدية فى نصين متناظرين تناظرا مرآويا "ونحن نطرق المضمون الشعرى من نافذة صور الخيال الفنى - هو إثبات هذا التناظر الداخلى وهذا التناص المرآوى الذى يتم بفضل آليات التخييل عبر رسم الصورة" ولئن اعتمد أبو القاسم الشابى فى ابتكاره للصورة الفنية وتسوية ملامحها الهيجيلية على آلية المجاز فى تحويل دلالات الألفاظ فإنه قد توسل أيضاً بآليات متنوعة أخرى لينقل درجة الإيحاء الشعرى إلى منطقة ارتسامية واسعة، ولعل أسلوب النداء قد كان من أبرز القوالب المعتمدة لاستنباط مقومات التشخيص بتكريس المناجاة، والتمثيل المرسل، والمخاطبة بالمجاز..."

وجاءت دراسته التطبيقية لقصيدة "إرادة الحياة" تصحيحا للنسب الفنية فيها - كما قالت الدكتورة سعاد عبد الوهاب (تونس) وهو التصحيح الذى ناقض الفكرة السائدة عن أنها قصيدة خطابية مستخدما فى ذلك آلته النقدية التى تنهض على المساءلة المنهجية متوسلة بالاستفسار (الافتراضى - الاستنباطى) الذى "حدد سر الإبداع وحمل الخيال على السباحة فى بحور الشعر.

وإذا كنا قد تبينا أن الشاعر قد أتقن آليات تركيب المجاز اللغوى فتوفق إلى اشتقاق الصورة الفنية التى تتجاوز حدود النوى فى اللفظ الفرد والعبارة المثناه إلى بساط الجملة الشعرية الواسعة.."

"أفلا يتعين أن تكون "إرادة الحياة النموذج الأرقى، والشاهد هو الأفصح على اتباع الصور الفنية الصغريات فيها والكبريات.. على إحكام صنعة التخييل وحذق إنتاج الدلالة الشعرية فتكون القصيدة هذه درة متميزة بين الدرر كخاص الخاص الذى يدركه الحس ولا تؤديه الصفة. إن المفتاح الذهبى الذى اقتحم به الشابى فضاء الشعر فغزا كيان الحاضرين إليه هو هذا المطلع العجيب، والعجيب فيه أنه يسير التركيب، صعب المنال، متراكب الأثر متمازج الإيقاع، حنو المعجز من القول. وكل السحر فى هذا الظرف الشرطى "إذا" الذى حوله إلى شرط- ظرفى بمجرد اتباعه بالاسم بعد كسر ترتيب عناصر الكلام، ثم هو كامن فى هذا الذى علقه عليه وصور الإرادة الخالقة مريدة طيعة.

وفى هذا المفترق كل الجدل...

فالذين قرؤوا الشابى، والذين شرحوه وناصروه كالذين كفروه وحاصروه إنما وزنوا الكلام ها هنا بكفتى الإنشاء والخبز، وكل استغل طواعية بنية التركيب فأخذ يجره إلى حيث هو، فمن تأوله إنشاء صفق، ومن

قصيدة إرادة الحياة" منشورة بكاملهافى العدد الماضى من أدب ونقد - عدد (١١١) نوفمبر ١٩٩٤

ت أوله خبرا استعاذ، وما من أحد إلا هو واقع تحت سلطان وقعه..

والحاصل أن آلية التخييل كما أحكم الشابى صنعتها بواسطة تفجير كوامن اللغة قد خرجت ببنية الكلام هنا إلى هيئة تضيق عنها ثنائية الإنشاء والخبر، فليس بوسعها أن تنسبك فى قالب هذا ولافى قالب ذاك وإنما هى هيئة من الطرز والتوشيح فارقت مألوف البناء لأنها تدرجت فى الارتقاء على منزلتين: منزلة الخيال الأول باعتماد فرضية الظرف الشروط، ومنزلة الخيال الثانى بتقدير ناتج دلالى هو مقدر بناتج سابق له ومحكوم به فى نفس الوقت، جاء بصيغة لابد، التى هى الأخرى منطقة وسط بين الإقرار عن طريق "لا" النافية للجنس، وصيغة الأمر المستخدمة القطع بحكم تعذر البد أو المناصى أو الهروب، أو المندوحة، أو المقر وكلها صيغ تتناوبها اللغة العربية فى ذات السياق..."

"بهذا جاءت هيئة التركيب بكلام حقيقته الشعرية تتخطى حقيقته النحوية بما أنه جاء إنشاء يرشح نفسه خبرا، وبقدر انطلاء حيل التخييل عليك تتناوبها اللغة العربية فى ذات السياق.."

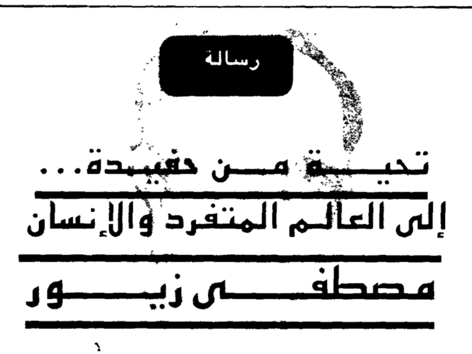
وبوسعنا أن نقرأ القصيدة مرة أخرى فى ضوء هذه النظرة النقدية التى تنفح فيها روحا جديدة فكيف يا ترى سوف يتبدى لنا هذان البيتان اللذان خلدهما المتلقى العربى وكأنهما جزء من تراثه المقدس العزيز:

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلى
ولابد للقيد أن ينكسر

أم أننا سوف نتفق مع الدكتور عبد القادر القط أن الإلحاح الإعلامى هو الذى خلد هذين البيتين.

كانت هذه قراءة أولى لبعض أهم بحوث الدورة وعلى تفاوت مستوياتها وإحكام الأدوات فيها فإننا نستطيع أن نلمح عوامل الأزمة التى وقعت فيها الأكاديمية العربية التى انعزلت بصور متفاوتة عن الواقع، وحولت الحداثة فى بعض الأحيان لهدف فى ذاته، وأصبحت لغة الرياضيات شائعة فاقدة الحرارة ليبتعد النقد أكثر فأكثر عن معضلات الواقع وتفتقد ستراتيجياته - رغم كفاءة الأدوات الإجرائية - للنظرة الكلية فلا تراوح إلا نادرا عالم المناهج الجزئية من بنائية لتفكيكة لنفسية لسيميولوجية وكأنما نعود القهقرى للوراء حين فشلت فى منتصف القرن تلك المعركة حول علاقة الأدب بالحياة والمجتمع ودوره فى صراعات الواقع.

ولنا أن نتصور كيف يتكون الجيل الجديد من دارسى الأدب فى الجامعات العربية فى ضوء هذه الحقائق حيث تسود نزعة وضعية ترى الأمور من خارجها لافى عمقها وتاريختها.. وهذا موضوع آخر



تحية من حفيدة... إلى العالم المتفرد والإنسان مصطفى زيور

أمل محمود

معالجة نفسية (باريس)

أي ذكريات تومض بالتداعي - تلك القاعدة الأساسية التي قام عليها التحليل النفسي - الذي كان لمصطفى زيور الفضل كل الفضل في إبحاري إلى شطآنه والتي استقر مركبي فيه، في تلك الباحة التنظيرية المتفردة التي أسس لها في باريس تلميذه في الأربعينيات وزميله - كما كان يؤثر العلماء من أبنائه - سامي علي، الذي دفعني بحدبه وصرامته العلمية ونظريته في الأمراض السيكوسوماتية إلى عالم رحب، كم نتحسر إذ تحرم بلادنا في أزمان وجيعة منه..

لم يكن يشغل خاطري بعد حصولي على الثانوية العامة عام ١٩٨١ أمر التحاقي بكلية الآداب فقد كان مجموع درجاتي يؤهلني للالتحاق بها، لكن أملي كان دخول قسم اللغة الانجليزية، ومع خطاب مكتب التنسيق هرولت للكلية، وفوجئت بأن على الطالب أن يكتب رغبات ثلاث للأقسام التي يجب الالتحاق بها .. وقع مرارة الإحساس بقيود الرغبة التي تصفد مراحل عمرنا، آثرت ألا أكتب غير رغبة واحدة "قسم اللغة الانجليزية" فاللغات واحدة من عشق صباي تطلعاً لقراءة العالم بلغة أجنبية، وظننت أن درجاتي من المدرسة الحكومية تؤهلني لذلك، وقبلها هي رغبتي التي أتحمل وحدي مغبتها، لكن للإحباطات التي تواجه الطالب المصري وجهاً آخر، نصحتني الموظفة المختصة أن أكتب الرغبتين

الأخرين

- ليه ياستى؟

- أنت من مدرسة حكومية وليست أجنبية ودرجاتك تقل درجة لتكون النسبة المئوية لمادة اللغة الانجليزية ٩٠٪

- لكنها درجة واحدة لتكون ٩٠٪

- ولو.. لاداعى لوجع الدماغ... و.. وحوار طويل لاطائل له، فنحن سنظل أسرى القيود بلا اختيار.. وخريجو المدارس الحكومية هم أولاد الجارية فى نظر الصفوة من أصحاب القرار!!..

لم يكن يجدى تمردى وكان الرضوخ كالعادة، وتحقق ما أكرهت عليه "علم النفس" إذ أنه على الرغم من درجتى العلمية فيه بالثانوية العامة، لكن الحشو وطريقة العرض وامتهان العقل فى الحفظ كانت كافية بذاتها للنفور من مادة كانت تحتاج للكثير - كى نقبل - كى تقبل عليها، وأستطيع الآن أن أضيف للعوامل الموضوعية هذه، عاملاً ذاتيا يتصل بالثنائية الوجدانية AMBIVALENCE من حب وكره بجانب المقاومة التلقائية التى تزيدها ملابسات الواقع نفوراً.. بدأ العام الدراسى وكالعادة لاتنتظم الدراسة بالسنة الأولى فى الأسبوع الأول، بل وإلى حين ، لا بل ولا فى جل مواد السنوات الأخرى!!.. عادة سقيمة دفعتنى للتسكع أمام جدول المواد بالقسم، وتعرفت على زميلات سبقننى، وقادتنى خطاى لمسرح الكلية، فأنا منذ صباى أحب التمثيل وكان لوالدى - شفاه الله . الفضل فى ذلك، إذ يصحبنى وأختى التوأم للمسارح التى كان دخولها ميسوراً فى زمن بهيج قبل أن يمتد القبح حتى للفن.

سمعت عبر "الميكرفون" صوت أستاذ يحاضر فى التحليل النفسى، وتسللت من الباب الخلفى، للمقاعد الخلفية، ووجدتنى أنصت بحواسى للدكتور حسين عبد القادر الذى ذكر ضمن ما ذكر عبارة تظل محفورة فى الذاكرة نسبها للعلامة "مصطفى زيور" "من اللامنطق أن نتناول بالمنطق مالا منطق فيه".. محاضرة تقوم على الفهم، وعلم نفس آخر بمنهج آخر، وأسماء لعلماء تتوالى، ويلمع فى العقل اسم مصطفى زيور.. تنتهى المحاضرة وأهرول للجداول أجد اسم مصطفى زيور فى السنة الرابعة يوم الأحد مدرج شفيق غربال.. وأنتظر اليوم بفارغ صبر، وأحضر المحاضرة الأولى أنا ابنة السنة الأولى فى علم النفس المرضى بالسنة الرابعة، ومنذها لم أترك للأستاذ العالم والمحلل النفسى والفيلسوف والطبيب والإنسان أى محاضرة.. أجلس فى الصف الأول وأصغى بعقلى وأسمع بكل جوانحى والمعلم يدفع عقولنا فى فهم جيولوجيا الإنسان، وأتعلم فى كل محاضرة جديداً، وفى كل عام جديد - رغم نفس البرنامج - فتوحات جديدة وآفاق تصاعد بنا إلى

سماء أخرى..

أترك على استحياء بطاقة تهنئة بعام جديد.. ينادى اسمى، تهتز جوانحى، يفاجئنى بسؤال فى المنهج، أجيب متلعثمة، يشجعنى، ويطلب لقائى، يعرف أننى فى السنة الثالثة، يسألنى فى المواد الأخرى، ويربت علىَّ حانياً.. أى أستاذ هو، كنا نبجله، نعتز بما يعلمنا إياه فى شتى فروع المعرفة، ويفتح نوافذ السماء لكل التيارات، يذكره أبناءه من العلماء بفخر، ويعتز بزملائه، وكانت محاضراته نبعاً يتدفق برؤى تعانق ربط العلم بالإنسان بالواقع الاجتماعى، جدل معرفى يؤسس لأخصائى نفسى يؤمن بالإنسان والوطن، وتعلمنا منه أن الأوطان تحتاج لقيمتى الحب والعمل. وأن الأمة العربية تملك غدها لو تكاتف الأبناء بالعلم وآمنوا بقيمة الإنسان، وكانت لديهم إرادة التحدى "تعلموا دروس الأمس، وقّوموا الحاضر، واستشرفوا المستقبل... أنتم المستقبل..." كلمات تتسلل للوجدان بين طيات مايفتح به مغاليق تخوم الإنسان "لا أشد إعجازاً من الإنسان" عبارة سوفكليس فى مسرحية أنتيجون، سمعتها أول ما سمعتها منه.. "الأدب والفن مرآة الشعوب.. لاتكتفوا بتفسيره بل افهموا منه حركة التاريخ والمجتمع والإنسان...".

هذه كلماته التى دفعتنى فى سنة الليسانس أن أسأله عن رأيه فى مقال للمحللة النفسية الانجليزية ميلانى كلاين عن الأوريستية، فاجأنى هل قرأت "الصافحات" وهل.. وهل.. وهل.. وبإيضاحه الرصيف أزال ضباب بعض فهمى.. و.. وما أكثر ماتعلمت منه.. لقد كنت محظوظة بحق إذ تعلمت على يديه، بل لقد كنا أجيالاً محظوظة إذ عشنا محراب علمه.. و.. والحديث ذو شجون كما يقولون.. والتداعى لاينتهى.. لكن كيف نعبر له عن امتناننا لما تعلمناه على يديه؟!

هأنذا أهديه ترجمة لمقال لفرويد ظل مجهولاً بحوزة الموسيقى ماكس جراف MAX GRAF ونشر لأول مرة بعد وفاة فرويد بثلاثة أعوام عام ١٩٤٢ بحولية التحليل النفسى، ثم أعيد نشره فى المجلد السابع بالطبعة المعيارية للأعمال الكاملة لفرويد، وهى المرة الأولى التى يقدم فيها بالعربية.. وإن أشار إليه تلميذه حسين عبد القادر فى أطروحته للدكتوراه عن العلاج الجماعى والسيكودراما..

ترى هل يمكن أن نفى العالم - الإنسان حقه؟!.. ألا ليتنا نستطيع، ولن نستطيع، لكن بعض عزائنا أنه علمنا أن نؤمن بالوطن وبالإنسان، ومهما امتدت غربتنا سيظل الوطن فى القلب، والإنسان همنا الذى نسعى لمعرفته..و..

ويظل زيور ملء العين والجوانح.. عالماً ومعلماً وإنساناً....

نقد

السقوط من مرتفعات غرناطة

شيرين أبو النجا

«ذلك اليوم رأى أبو جعفر امرأة عارية تنحدر فى اتجاهه من أعلى الشارع كأنها تقصده» هكذا تبدأ **رضوى عاشور** رواية **غرناطة**. رأى أبو جعفر غرناطة فى أيدى القشتاليين وشهد حرق الكتب فى ساحة باب الرملة «تلتهم النار الكتب، تفحمهم أطرافها، تجفف أوراقها، تلتف الورقة حول نفسها كأنما تدرأ النار عنها ولاجدوى». تدرأ رضوى عاشور عن نفسها - كما تدرأ الكتب النار - وحشة الموت بالكتابة عن تفاصيل حياة أسرة عربية عاشت زمن السقوط. إنها تبارز شبح الموت - فى كل صفحة - الذى خيم على روحها عند اشتعال حرب الخليج. وعلى لسان سليمة - حفيدة أبى جعفر - تطرح لغز الموت المحير. ما نفع السحالى والخفافيش والعقارب، لماذا خلقها الله أصلاً ولماذا يميتها بعد ذلك؟» تدرأ سليمة وحشة الموت بالقراءة. تتبحر فى طب التداوى بالأعشاب «أرادت أن تهزم الموت ثم تراجعت وقبلت بمهمة أقل استحالة.» تقرأ وتقرأ حتى يُثبت عليها القشتاليون تهمة ممارسة السحر وعقابها *الموت* حرقاً «هل يقدرون على التطلع إليها وهم يضرمون النار فيها؟ هل يطيقون ما طاقه أبو جعفر ولم تطقه هى يوم أحرقوا الكتب؟»

فى الندوة التى عُقدت فى *المجلس*

البريطانى الثقافى حول رواية غرناطة قالت رضوى عاشور **إن احتلال الأرض أشد قسوة من حرق الكتب. فالأرض هى الإنسان والضمير و«أليس الإنسان كالورقة مكتوباً.. سلسلة من الكلمات كل منها دال على مدلول ومجملها أيضاً ألا يشى به المخطوط من كلام؟»**

رواية تستدعى أحزاناً قديمة وتثير أوجاعاً حاضرة. أوجاع تطفو على السطح وتتفاعل مع الرواية ليكونا شبكة من التداعيات السياسية والإنسانية. المأساة التى صورتها **رضوى عاشور** هى قبول الإنسان صاغراً أن يتعايش مع الظلم والجور وأن يشهد بنفسه محو حضارة بأكملها وكأنها لم تكن. تعايشت سليمة مع الظلم بالقراءة، مريمة أنقذت روحها المقهورة بالضحك والفكاهة، سعد انضم إلى المجاهدين فى الجبل، نعيم أفاض حبه على من حوله، أما حسن فقد آثر السلامة. فى كل هذا التعايش الموجع لم تتفوه الكاتبة بكلمة السقوط. فى كل فصل من الرواية كان هناك أمل جديد يسعى بصعوبة ليلحق بخط واهٍ من النور. يذوب النور مع حرق سليمة فى الفصل الأخير ويبقى الأمل فى عائشة (ابنة سليمة) حيث تقص عليها مريمة حكاية: «فى السماء يا عائشة شجرة كبيرة تحمل أوراقاً خضراء بعدد أهل الأرض، كل أهل الأرض، الصغار والكبار، البنات والبنين، من يتكلمون العربية مثلنا ومن لايتكلمونها. شجرة كبيرة يا عائشة تتساقط منها أوراق وتنبت أوراق بلا توقف. وفى ليلة القدر فى كل سنة تزهر الشجرة زهرة غريبة عجيبة. وفى تلك السنة التى حدثت الحكاية فيها أزهرت الشجرة..» هكذا كان التاريخ دائماً: شجرة كبيرة تتساقط منها أوراق وتنبت أوراق بلا توقف. الأمس هو الماضى والغد هو الحاضر **والكتابة عن الماضى فى الحاضر إثبات - كما قالت رضوى عاشور - للاستمرارية ومحاولة لفهم الواقع.**

المخلّص في المسرح المصري[1]

رؤى العالم عند محمود دياب وصلاح عبدالصبور

محمود نسيم

يتشكل مسعى هذا البحث فى دراسة نموذج "المخلص" وأنماطه المتجسدة فى نصوص محمود دياب وصلاح عبد الصبور المسرحية، لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع تجسد سمة مميزة على المستوى الفردى، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعى، ولا على اعتباره هيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية قادرة بمجموعها على توفير إجابة عن سؤال"من يكون؟" ولكن بوصفه رؤية عالم تجسدها بنية أسطورية لا شعورية كامنة تعبر عن نفسها فى ذلك الكل المعقد من القيم والمعتقدات والتقاليد والفن، وجميع الكفاءات الأخرى التى اكتسبها الإنسان بوصفه عضواً فى المجتمع ، والتى تشكل بعموميتها الثقافة الجماعية.

وبالتالى- فإن العناصر التى تتكون منها صورة المخلص ، تتألف لا من ملامح الواقع- البطل والواقع الحياتى المحيطة به، بل من الدلالة التى

ملخص خطة البحث الذى تقدم به الشاعر محمود نسيم لنيل درجة الماجستير فى النقد الفنى (تخصص نقد أدبى) من المعهد العالى للنقد الفنى، بإشراف د. هدى وصفى رئيس قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس، ومناقشة د. سمير سرحان ود. نهاد صليحة ، فى سبتمبر ١٩٩٤.

تنطوى عليها هذه الملامح بالنسبة للشخصية ذاتها، وبالنسبة لوعيها الذاتى. إن جميع مواصفات الشخصية الثابتة والموضوعية، حالتها الاجتماعية وخصوصيتها الفردية، الطباع، ملامحها الروحية وحتى مظهرها الخارجى، كل ذلك يصبح مادة لوعيها الذاتى.ويقتصر البحث على تقصى النموذج- المخلص، فى الأعمال الإبداعية المختارة، مستهدفاً دراسة بنية العمل الفنى دراسة تكشف عن بنية الفكر عند مجموعة اجتماعية معينة ينتمى اليها مبدع العمل، ويحاول - تبعاً لذلك - أن يتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للظاهرة الإبداعية، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية تتمثل فى "رؤية العالم" تتوسط مابين الأساس الاجتماعى، والأنساق الأدبية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية، وذلك لأن العلاقة السببية التى طالما هيمنت على الفكر النقدى فى استقرائه للظاهرة الفنية وعلاقتها بشروطها الاجتماعية، لم تعد كافية للتفسير، فالناتج الثقافى لا يكفى لتفسيره أن نرجعه إلى أصله، لأن هذا الناتج يخرج عن الأصل ويتجاوزه، ويكتسب خلال تطوره دلالات خاصة مستقلة.

بتلك المنهجية التى تستهدف بحث الأعمال الفنية فى روابطها الوظيفية بواقعها المحيط عبر ما يسمى بالكون التخيلى للكاتب، يسعى هذا البحث إلى تمثل منهج لوسيان جولدمان، والاستفادة، ولو نحو جزئى، من طرائقه وآلياته البحثية والنظرية ، وذلك لأن هذا المنهج - فى تقديرى- يشكل أحد التمثلات الخلاقة الساعية إلى تجاوز المفاهيم الانعكاسية التى تفسر النصوص بالإسناد إلى العالم الخارجى، وترى فيها مرايا حيادية قائمة على العلاقات التماثلية أو التشابهات المضمونية، الجزئية، وكذلك تجاوز تلك التى تستهدف عزل النصوص داخل بنيتها وأنساقها التركيبية باعتبارها غايات فى ذاتها، تفهم وفق شروطها الخاصة، فما يقدمه جولدمان فى مواجهة شكلية البنية هو توليدية البنية مما يعنى ربطها بذات ووظيفية دالة فى التاريخ وليس خارج التاريخ.

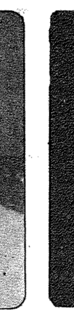
ويتركز منهج جولدمان فى عدد من الإجراءات غير المنفصلة بالضرورة، والمشكلة نسقا تركيبيا يسعى لإدراك التماثل والوظيفية بين الأبنية الفنية والأبنية الاجتماعية، وتشمل تلك الإجراءات المنهجية والنظرية على عدد من النقاط:

١- الوعى الممكن/ الوعى الفعلى

٢- البنية الدلالية

٣- رؤية العالم





وتأسيسا على النقاط السابقة واستلهاما لنزوعها المنهجى وإطارها النظرى يتركز هذا البحث فى جزءين:

الأول: البنية الدلالية

وفيه أتناول أبنية الأعمال الإبداعية المختارة وعلاقاتها النصية، وتلك الأعمال هى:

خمسة نصوص لصلاح عبد الصبور:

مأساة الحلاج

ليلى والمجنون

الأميرة تنتظر

مسافر ليل

بعد أن يموت الملك

وثلاثة نصوص لمحمود دياب:

باب الفتوح

الغرباء لا يشربون القهوة

الزوبعة

ويأتى هذا الاختيار استناداً إلى تجسدات النموذج المدروس: المخلص، وتردداته داخل الأعمال المختارة لا كبطل تراجيدى أو ملحمى، أو شخصية محددة تمتلك صفات فردية واجتماعية، وإنما كرؤية عالم لدى فرد أو جماعة مأزومة تستشرف الخلاص الفردى أو الجماعى، ويتمثل النموذج - المخلص لدى الكاتبين مرتبطا بقضايا مسرحهما الأساسية، وتصوراتهما الفكرية العامة، وذلك عبر أشكال وأنماط متعددة.

وفى هذا الجزء يسعى البحث إلى تفكيك الأبنية النصية، فيدرس مجتمع النص: الزمان والمكان والعلامات المادية فى الفصل الأول، منطلقاً من تصور يرى فى الزمن المسرحى عنصراً بنائياً حيث إنه يؤثر فى العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى، إذ ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التى تشغل المكان أو مظاهر

الطبيعة، ففى النص المسرحى تحديداً، يتكثف سؤال جوهرى مرتبط بالزمن، فنحن نجد فيه مكانين، مكان العرض أى خشبة المسرح، ومكاناً آخر خارجياً يشير إليه النص، ونجد بين الاثنين منطقة وسيطة تنعكس فيها العلامات، إنها المنطقة التى يوجد فيها الجمهور، كذلك نجد فى النص المسرحى زمنين: زمن العرض، وزمن الحدث.

وإذا كان الزمن يتجه عبر آليات: اللحظة، الديمومة، التغير. التعاقب، الحركة فإن المكان تحدده النقطة، الامتداد الثبات، التجاور السكونية، وبذلك يمثل الزمان والمكان - على مستوى الملاحظة المباشرة - الإحداثيات الأساسية التى تحدد الأشياء الفزيقية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها فى المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها فى الزمان. إن النص المسرحى بذلك سلسة من العناصر يستحيل حدوث أيها خارج نطاق الزمان والمكان ، وقديما رأت الفيثاغورية أن العالم قد وجد أصلاً بفضل ماله من حدود زمانية ومكانية، وبتحوير معين نستبدل فيه النص بالعالم ، نخلص إلى القول بأن الزمان والمكان بماهما شرطان للحساسية يتم وفقا لهما ترتيب معطيات ومضمون خبرة الإنسان بالعالم، فهما شرطان للنص وإطارات للتلقى.

ويدرس الفصل الثانى محور العلامات المميزة للشخصية: محور الأقوال / محور الأفعال، وذلك لأن طبيعة النص المسرحى تجعلنا نركز على المستوى الاتصالى (مرسل - خطاب - مرسل إليه) أى التركيز على ما تقوله الشخصية فى سياق الموقف المسرحى وتحليل أقوال الشخصيات الأخرى من زاوية علاقتها بالشخصية المحورية.، وذلك من أجل كيفية إدراك الجدل على مستوى محور علامات الشخصية وكيف يحكم تطور الشخصية، وهذه الأقوال لا تؤخذ على ما هى عليه وإنما لابد من نسبتها إلى قائلها من زاوية علاقته بالآخر المخاطب وبالعلامات النصية.

الجزء الثانى: رؤية العالم

وفيه يتناول البحث البنية الاجتماعية وعلاقات التماثل والتضاد مع الأبنية الفنية، محللا صورة الذات ورؤية الآخر، وثنائية المخلص/ الضحية، والوعى الممكن والوعى الفعلى، وأشكال المخلص وصورة فى الوعى الجمعى والنصوص المدروسة، والجماعات كأطر اجتماعية للمعرفة.

ويشتمل هذا الجزء على فصلين:

الفصل الأول، يتناول النقاط التالية:

أولاً: النموذج الأعلى - البنية الأسطورية.

ثانياً: طقوس الملك المقتول.

ثالثاً: المخلص كعنصر مكون لفكرة المسرح.

رابعاً: ثنائية المخلص / الضحية.

خامساً: المكونات الدلالية لنموذج المخلص.

الفصل الثانى: ويتناول النقاط التالية:

أولاً: صورة الذات / رؤية الآخر

ثانياً: النموذج المعرفى

ثالثاً: بناء العالم

رابعاً: تماثل / تضاد البنيات

وبشكل عام. يدرس هذا الجزء للنقاط التالية:

١- المخلص- كنموذج أعلى- يتمثل فى بنية أسطورية لاشعورية كامنة والترابطات الوظيفية بين هذه البنية، وبين العالم الذى تصدر عنه وتشكله.

٢- وظائف النموذج فى صياغة العالم وتشكيله.

٣- ارتباط المخلص بالأضحية، وذلك من خلال طقوس الملك المقتول فى العشيرة الطوطمية القديمة، وارتباطه كقوة حيوية سحرية بدورة الإثبات وتجدد الحياة.

٤- المخلص كعنصر بنائى مكون لفكرة المسرح ذاتها:

٥- البحث فى ثنائية المخلص/ الضحية، وهى الثنائية التى شكلت واحداً من مكونات البنية الأسطورية، وكان لها ترددات وانعكاسات فى الاعتقادات القديمة، وذلك عبر جهد يسعى لاستقصاء علاقات التماثل أو التضاد بين النصوص وبين الأبنية الطقسية والأسطورية للجماعة، وذلك عبر استقصاءات مجملة لنقطتين هما:

(أ) يوتوبيا العالم البديل.

(ب) الإبدال التضحوى / خداع العنف

٦- المكونات الدلالية لنموذج المخلص، وأشكاله وصوره فى النصوص وذلك من خلال:

(أ) جدلية الغياب والحضور

(ب) المخلص النقيض

وبصورة مجملة، يمكن اعتبار المخلِّص أحد النماذج العليا التى تقوم على أساسين:

الأساس الأول يمثل جوهرية النموذج، حيث إنه حقيقة مجردة تعلو فوق العناصر الزمانية والمكانية وتتجاوز التفاصيل، أما الأساس الثانى فهو استمرارية النموذج وتكراره فى عدد من الأعمال المتعاقبة حيث ينتقل التراث فى صورة مجردة متمثلة فى الأسطورة ومن خلالها، وفى النماذج العليا.

وهنا- يجب التمييز بين مدخلين أساسيين ، يهتم الأول منهما بدراسة "رمزية الأفراد" بينما يركز الثانى على "رمزية الجماعة":

المدخل الأول- يتمثل في الدراسات السيكولوجية ويعنى بدراسة الصور والأشكال الرمزية لدى الفرد، وهي صور وأشكال ليس من الضروري أن يشارك فيها بقية الجماعة، كما هو الأمر فيما يختص برمزية الحلم وبعض الظواهر الفردية الخاصة التي تقتصر على الشخص وحده وتتعلق بنظرته الذاتية أو بتصوره الخاص.

والمدخل الثاني- يميل إلى ربط الرمزية بالقوى والعوامل الاجتماعية السائدة؛ فالمجتمع - وليس الفرد أو الطبيعة - هو الذي يوفر الأساس الذي تقوم عليه كل مظاهر السلوك الرمزي، وخاصة السلوك الرمزي الديني وما يتصل به من شعائر وطقوس وممارسات، وهو موقف وضعي يتعارض مع دعاوى المثالية عن إمكان التغلغل إلى أعماق الحقيقة الباطنية الكامنة، كما أنه لا يحاول البحث عن أصل تكوين الرموز، وإنما يعتبرها مجرد طريقة للتعبير، بحيث يصبح المسعى الأساسي هو فحص تأثير الرموز على أعضاء الجماعة.

إن المدخل الثاني المتعلق برمزي الجماعة هو المدخل الأقرب لتفسير النماذج اللاشعورية، ومنها نموذج المخلص، كنظام أو نسق يحوى مجموعة من التصورات والرموز، حيث لا تتوقف تلك النماذج على المادة الأولية، وإنما على طريقة تصورها وتشكيلها.

وعلى ذلك- فإن المخلص، كنموذج، تصور صادر عن بنية ذات طبيعة لاشعورية كامنة وراء المعطيات الاجتماعية وأنساقها المعرفية، يشكل في مستواه الأولى كبنية أسطورية، نوعاً من الرمزية اللاشعورية، ليس بالمعنى الفرويدى الذي يحدث تقابلات ضدية بين الشعور واللاشعور، وإنما بالمعنى الذي يشير إلى أن الظواهر البشرية - بوصفها وقائع موضوعية - تستند إلى بنيات لاشعورية، وراء انطباعات الأفراد وانفعالاتهم وشتى خبراتهم المعاشة.

وبالقطع، فإن القول بوجود بنية لاشعورية مجردة قارة في وعي الجماعة، تنتظم الظواهر والنشاطات الاجتماعية، يمكن أن يكون نزوعاً مثالياً يقيم توازناً بين النموذج والمعطى التجريبي، ويفضي إلى وجود مقومات لاشخصية ولا زمنية، وهو ما يمكن أن يكون صحيحاً ولست أصدر عن نزوع مثالي يرى في الأنساق الفكرية وجوداً قبلياً منفصلاً عن الظواهر والسياقات، ولست متيقناً من وجود بنية لاشعورية كامنة وراء كل نظام اجتماعي، كما يذهب إلى ذلك "شتراوس" مقترباً من المقولات الكانطية ولكن بدون ذات مفكرة،



ولكنى أستهدف إيجاد نوع من الترابطات الوظيفية بين نموذج المخلص - كبنية أسطورية - وبين العالم الذى يصدر عنه ويشكله فى آن، بحيث يمكن إدراج الوظائف الرئيسية لنموذج المخلص فى تشكيل العالم وصياغته فيما يلى:

١- التوفيق، أو حل الصراعات بين الوعى والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصة المتعلقة منها بالنواحى الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات.

٢- تشكيل صورة العالم وصياغتها، صياغة كونية، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالحياة والزمن.

٣- تأكيد السلطة العليا لرموز المجتمع الدينية والأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيما وراء النقد، والتصحيح الذاتى.

٤- إذا كانت الوظيفة الأولى سحرية أو ميتافيزيقية، والثانية توصف بأنها كونية، والثالثة اجتماعية، فإن الوظيفة الرابعة سيكولوجية تختص بكيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المثل والأهداف الخاصة التى يحملونها من الطفولة وحتى الموت وخلال مجرى الحياة.

(٣) إجازة رسالة دكتوراة بعد عشرين سنة من المناقشة

محمد عبد الله

رسالة دكتوراه استمرت فى أروقة جامعة الإسكندرية عشرين عاما كاملة تداولتها لجان علمية انتهت إلى رفضها وتم تشكيل اللجنة الرابعة بقرار محكمة وانتهت هذه اللجنة إلى إجازة الرسالة ومنح صاحبها درجة دكتور فقط بشرط إجراء التعديلات التى أقرتها اللجنة.. فما هى قصة أطول رسالة فى تاريخ الجامعات المصرية ولماذا رفضتها ثلاث لجان شكلت لمناقشتها وما الأسباب التى دفعت اللجنة الرابعة لقبولها رغم أن رئيس اللجنة الجديدة هو أحد أعضاء اللجان السابقة التى رفضت المناقشة.

تقود أحداث القصة إلى قبل ما يقرب من ٢٠ عاما حينما أشرف د. طه الحاجرى على رسالة"عربية مصر.. دراسة لغوية مقارنة" والتى تقدم بها الطالب حسين رجب حسين -٦٧ عاما - لنيل درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية وشكلت لجنة المناقشة بعد تقديم تقرير المشرف ورئيس لجنة المناقشةد. طه الحاجرى بأن الرسالة صالحة للمناقشة بعدها قام الطالب بطبع الرسالة وفجأة توفى د.طه الحاجرى قبل إتمام المناقشة وقدم عضوا اللجنة المشكلة الآخران تقريرهما بعد الاطلاع على الرسالة بأنها غير صالحة للمناقشة بعدها مرت

الرسالة بعدة أطوار بين تعيين مشرف على الرسالة ورفض آخر واعتذار ثالث بسبب عدم استجابة الطالب للتعديلات التى طلبتها لجنة المناقشة والتي رفضت بسببها الرسالة حتى أصبح صاحبها أشهر طالب دراسات عليا فى جامعة الإسكندرية إلى أن اتجه الطالب للقضاء الذى قرر أنه لايجوز رفض رسالة جامعية قبل مناقشتها. وبالفعل حددت الكلية صباح الاثنين ٢٩ أغسطس الماضى لمناقشة الرسالة وقررت الكلية تشكيل لجنة المناقشة من د. عبده الراجحى أستاذ العلوم اللغوية بكلية الآداب رئيسا ود. طاهر سليمان حمودة عضوا وممتحنا داخلياً، د. محمود سليمان ياقوت عضواً وممتحناً خارجيا - من كلية الآداب - جامعة طنطا وفى يوم المناقشة حضر معظم أساتذة كلية الآداب جامعة الإسكندرية وعدد كبير من طلاب الدراسات العليا بالكليةواستمرت المناقشة أكثر من ثلاث ساعات لاحظت خلالها اللجنة الممتحنة خروج الرسالة عن موضوعها إذ جاء الباب الأول من الرسالة خليطا من التاريخ والجغرافيا اللذين لايمتان للموضوع بصلة إلى جانب فرعيات فى فصول البحث الأخرى التى يتبع فيها الطالب السرد الممل الذى لايتناسب وتركيز الرسائل العلمية، كذلك البابان الآخران اللذان ارتأت اللجنة انعدام صلتهما بالبحث وأنهما لايقدمان شيئ إلى جانب مقدمة البحث التى تق فى٢٣ صفحة ولايوجد بها مما يكتب عادة بالمقدمات بالنسبة للمنهج العلمى السليم إلا القليل والباقى كلام عام لاصلة مباشرة له بالبحث ولم يحدد فيه الدارس مشكلة الدراسة وموضوعها أو ماذا يعنى بعربية مصر، كذلك لـ يتناول مستوى الدراسة الفصحى أ العامية والعصور التى انتشرت فيه وفى نهاية المناقشة رأت اللجنة أن نقاط البحث والمجهود المبذول فى الرسالة يؤهلان الطالب للحصول على الدرجة الأخيرة بدون تقدير (درجة دكتور) بشرط إجراء التعديلات التى طلبتها اللجنة والتى تتمثل في إعادة كتابةمقدمة وفق المنهج العلمى الصحيح تتضمن تحديد مشكلة البحث مع رصد مفهوم عربية مصر وتوضيح الأبواب والفصول المختلفة للرسالة مع بيان سبب اتباع هذا التبويب، كما طالبت اللجنة بحذف الأبواب الزائدة فى الرسالة وإعادة كتابة باب لغوى واحد يتوفر عليه الطالب ويتقن كتابته،كى يعطى الدليل على تمكنه من التحليل اللغوى وتم تحديد هذا الباب.."باب الجملة" كما طلبت اللجنة أيضاً حذف بعض المراجع الأجنبية التى تراها غيرجديرة بالاعتماد عليها فى الرسائل العلميةلكونها مراجع أولية



لاتمثل علماء، وفي حين يرى د. طاهر سليمان حمودة عضو اللجنة المناقشة أن هذه التعديلات ليست صعبة يؤكد د. عبده الراجحي رئيس اللجنة وعضو اللجان السابقة التي رفضت الرسالة أن هذه التعديلات ليست مسألة بسيطة لأنها تحتاج إلى وقت وجهد كبيرين، كما يؤكد أن معظم تحليلات الباحث مضى عليها الزمن لعدم استطاعته متابعة ما حدث في العالم خلال ٢٠ سنة الأخيرة ومن ثم كانت ضرورة إضافة باب الجملة الذي يؤكد استيعاب الطالب ومقدرته على التحليل اللغوي كما يرى د. عبده الراجحي أن الطالب قد وقع في مطب اتساع الموضوع وكبره منذ البداية والذي أدى به إلى خلل منهجي واضح إذ أن تصور الطالب المقدرة على القيام بدراسة وصفية للغة أمر مستحيل حتى لفريق من الباحثين فالتأريخ للغة يعني أن يكون هناك مواد لغوية لقرون اللغة الأولى ثم تغير هذه المواد في القرون التالية . إننا الآن في جامعة القاهرة والإسكندرية نقوم بتوزيع عدد من البحوث على طلاب الدراسات العليا التي تتناول ظاهرة لغوية ما أو فترة زمنيةمحددة من عمر اللغة على أمل أن نستطيع التأريخ للغة العربية بعدجيل كامل وليس قبل ذلك ويضيف أن اللجان السابقة لمناقشة الرسالة والتي كنت أحد أعضائها مع د. منار عبد التواب،د.محمود حجازي رفضت مناقشة الرسالة بسبب هذه التعديلات التي رأت اللجان أهميتها ولكن اللجنة الأخيرة التي رأستها وضعت في الحسبان ظروف الرسالة والطالب التي تتمثل في عدم وجود مشرف منذ توفي د. طه الحاجري ورفض آخرون الإشراف إلى جانب سن الطالب الذي تجاوز ٦٧ سنة وتقدير اللجنة هذا الصمود والمواصلة إلى جانب إثبات الطالب خلال المناقشة شيئاً من الجدارة والفهم والاستيعاب رغم مخالفة تصوره لتصور اللجنة بالإضافة إلى أن الرسالة لم تخل من الجهد ولذلك فقد رأت اللجنة منح الطالب درجة دكتور وهي أقل درجة بعد إجراء التعديلات المطلوبة.. ويسدل الستار على أغرب رسالة نوقشت في الجامعات المصرية في الآونة الأخيرة.

معرض

صالون الشباب السادس:

سيناء فى القلب واللون

فاطمة إسماعيل

الحداثة ومابعد الحداثة . أصبحت هذه القضية هى البديل المطروح فى ساحة الفن التشكيلى للقضية الكلاسيكية "الأصالة والمعاصرة". فقد فجر صالون الشباب السادس الذى أقيم "بمجمع الفنون بالزمالك" فى أكتوبر الماضى هذه القضية. وقبل أن نثير القضية ونحاورها، نجد أنه من الأمانة أن نشير إلى وجود ثلاث حقائق نبعت من صالون الشباب فى دورته السادسة، هى:-

أولاً:

الاجتهاد الجاد والإخلاص فى سبيل الكشف عن الجديد، هذا الجديد الذى يتمثل فى التعامل مع عناصر البيئة والطبيعة باستخدام كثافة نسيجها "المادى" - والقدرة على احتراف تفاعلاتها الكيمائية والعضوية أثناء الإضافة، والحذف، والاختزال، كذلك اقتراح الجسد الإنسانى من خلال خاصيته المادية - كوسيط إبداعى جديد فى المنتج الفنى.

هذه الحقيقة فى صالون الشباب تسلمنا إلى أن نلمس بمعالجة قضية "الحديث ومابعد الحديث" فى الفن بعموميته.

فما الذى طرأ على الفن فى العقود الثلاثة الأخيرة؟.. نستطيع أن ندعى أنه قد حدث تغير هام فى "مفهوم الفن

ذاته" بعد تغير البنية الأساسية التى كان يقوم عليها من وسيط مادى "الحاسة البصرية" المطلقة فى بعض الأحيان والنسبية فى أحيان أخرى، وذلك "بالمحاكاة أو إعادة الصياغة" إلى بنية "ذهنية" مفاهيمية - تعكس فلسفة ما أو موقفاً من الحياة أو الكون أو حالة عابرة أو تصور طقسا له صفة التوقع أو الزوال.

وقد يكون هذا من خلال تجربة تطرح ذاتية الفنان فى العمل أو تطرح طابعا جمعيا ونجد أنفسنا أمام تساؤل موقفنا من قناعات استقرت بما يشبه الحقائق التى يصعب تغييرها الآن مثل "الموهبة" عند الفنان وهى العمود الفقرى الذى يعتمد عليه فى تميزه على الآخرين من غير الفنانين.

فهل انتهت قصة "الموهبة" هذه....؟!!!

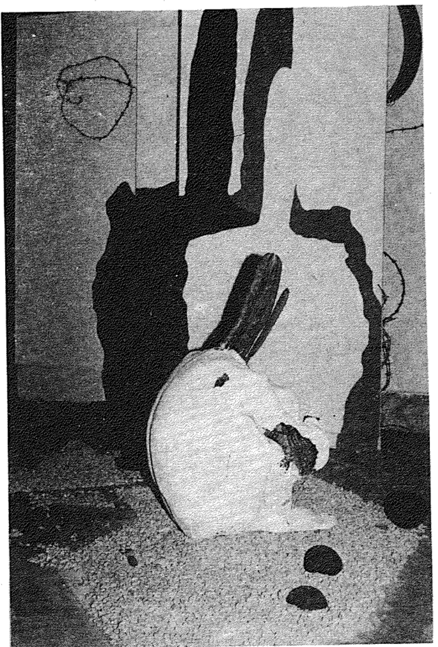
وهل أصبحت "المهارة فى استخدام الوسائط، والقدرة على احتراف الصنعة فى توليف وتجميع عناصر العمل، التى قد تشكل من أنواع مختلفة من الفنون هى البديل المطروح الآن؟...

ثانيا:

ازدياد حدة القطيعة المعرفية والتوثيقية بين ما يقدمه الشباب من إبداعات فنية معاصرة وبين مايتناوله نقاد الفن بالكتابة والاهتمام... ولانستطيع أن نتبين ما إذا كانت هذه القطيعة المعرفية من قبل النقاد تمتد إلى ذواتهم الثقافية فتحيل موقفهم إلى مكابرة ثقافية مصطنعة أم مرجعها إلى العلم بالشيء ورفضه.. ، فإن كانت الثانية فقد انتظرنا طويلاً لنقرأ مقالاًواحداً أو دراسة تحليلية تلقى الضوء على موقف هؤلاء النقاد، مما نطلق عليه "مابعد الحداثة فى الفن، ويبدو أن انتظارنا سيطول.. فهم منشغلون أو يصطنعون الانشغال - هروبا من سقوط القناع - بالنقد والتنظير للشق الإدارى والإجرائى لمجريات الأمور فى الحركة التشكيلية - وهو مانطلق عليه "نقد المصاطب". يحدث هذا فى الوقت الذى تتعطش فيه الحركة التشكيلية لمن يتناول تلك القضايا الفنية الجديدة على مجتمعنا وواقعنا الفنى بالشرح والتفسير، واستحداث لغة نقدية مغايرة لها مفرداتها المختلفة ومنهجها الذى يتسق والطرح الجديد، وكذلك لها مصطلحاتها التى أصبحت تمثل مشكلة ملحة تفرض علينا مواجهة سريعة لتوحيد اللغة التى نتحدث بها.

ثالثاً:

ظهور ملامح وخصائص فنية مشتركة لفنانى جيل التسعينيات أهمها حرية الكادر البصرى والخروج عن



النسب التقليدية فى الأطر الخارجية للعمل الفنى، والتعامل بحرية مع الوسائط والفراغ وطرح مضامين جديدةوالخروج بالعمل الفنى من ساحةالمتحف إلى الفراغ الكونى. كذلك الترفع عن فكرة بيع اللوحات "فالأعمال التجريبية المقدمة والتى تمثل "الفن البيئى".. و"فن البورفامانس"، "والهابننج" و"الاوبچكت" و"الاينستليشن" كل هذه الأعمال تقف فى مواجهة "سوق الفن"، كما تسقط أيضاً عن الفن إحدى الصفات الأساسية وهى صفة الدوام لصالح فكرة "الزوال" وبذلك نواجه أزمة انتهاء الفن باعتباره "حقيقة" وترسيخ الفلسفة التى تدعى بـ "وهم الفن" بانتهاء زمانه ومكانه أى وجوده.

أبطـــال التشكيـــل

فـــى صالـون الشبـــاب

مصطفى المسلمانى

يبدأ الموسم السنوى لعرض الفنون التشكيلية فى معظم أنحاء العالم فى أكتوبر من كل عام ويفتتح هذا الموسم فى مصر بمعرض من أهم المعارض المصرية هو صالون الشباب. تتجاوز أهمية هذا الاحتفال التشكيلى حدود المعرض الموسمى إلى معرض يبشر بملامح مستقبل هذا الفن فى مصر ويبدو كمقياس لمدى مواكبة الفن التشكيلى المصرى المعاصر لحركة الفن العالمى واهتمام هذا الشباب بالتواصل مع إبداعات الرعيل الأول من التشكيليين المصريين لبلورة ملامح اتجاه مصرى فى التشكيل. وأول ما يلفت الانتباه فى المعرض هو مسمى "الصالون" الذى يضم أعمالاً يغلب عليها الطابع المتحفى. فمن المعروف للمتخصصين فى هذا المجال أن الفن التشكيلى كان دائماً منقسماً إلى اتجاهين رئيسيين، أحدهما يخلد هموم البشرية ويعبر عنها (معابد - جداريات تسجيلية - جدارات دينية - أعمال دينية - بانورامات - أفكار، ومع نهاية الحرب وتغير كثير من الأنظمة والأفكار) حدثت ثورة جديدة فى التشكيل.. ثورة فن "الفكرة" والتى كان من الصعب أن تستوعبها الطرز المعمارية للمتاحف والقصور حجماً وتشكيلاً، فظهرت أشكال جديدة من المتاحف وأساليب جديدة فى الفنون

أدت إلى التأكيد على هذا التصنيف، الفن المتحفى وفن الصالون، وفى (صالون الشباب) تستحوذ الأعمال المتحفية على المكان ولاينطبق هذا على المسمى، وأميل إلى تسميتها (معرض للشباب)، وقد أقيم هذا المعرض تحت عنوان (سيناء) وهذه فكرة جيدة فى إقامة المعارض ذات الموضوع، والتى يجب أن تسير فى التوازى مع معارض قومية موسمية غير معنونة، تعبر عما يبدعه شباب الفنانين التشكيليين.

تم افتتاح معرض (صالون الشباب) فى ١١ أكتوبر واستمر حتى ٨ نوفمبر ١٩٩٤ وضم المعرض ١٥٦ عملاً تشكيلياً تتنوع بين الأعمال المركبة والتصوير والرسم والنحت والحفر والخزف، لحوالى ١١٠ فنانين، وفى الحديث عن هذه الأعمال سأتجنب الكلام عنها من حيث الجوائز الحاصلة عليها، ولكنى مضطر إلى الإشارة إلى الأعمال المصنفة خطأً، وخاصة إذا كانت هذه الأعمال جديرة بالحديث عنها.

وأبدأ الكلام بالحديث عن (العمل المركب) INSTALLATION المجهز فى مساحة من الفراغ. والمقصود هنا بالمركب هو مستويات التركيب المتعددة لرؤية العمل داخل الفراغ، والتصور عن هذا التركيب وتصنيفه، مشترطة التعددية فى شكل تجهيزه أو تعدد الفنون المستخدمة فى تنفيذه وإذا أطلق على (التجميع ASSEMBLAGE عملاً مركباً فهو إجحاف بفن العمل المركب ويوجد على سبيل المثال فى هذا المعرض عدة أعمال هو عبارة عن تجميع (زبالة ما بعد الحرب JUNK ART) أطلق عليها أعمالاً مركبة.. كما أن العمل المركب لايقاس بطول البروز الخارج من مربع اللوحة كما هو مطلق على لوحة الكولاج للفنانة ابتهال عرابى ولوحة الفنان عادل ثروت وهى عبارة عن لوحة زيتى ٢×٢ متر مرسومة بأسلوب هو امتداد للتعبيرية المصرية، أشخاص تقف خلف كرسيين وتخرج بارزة مقعدة الكرسيين من اللوحة وعلى أحد المقاعد كرة ملونة ، وهو عمل تصوير جيد ومميز داخل المعرض صنف خطأ باعتباره عملاً مركباً (هل تطلق على لوحات ماكس أرنست أعمالاً مركبة..؟!) كما أن الماكيت لايطلق عليه عملاً مركباً كما هو عند الفنان/ أحمد رجب صقر الحائز على جائزة أولى عمل مركب، والعمل عبارة عن نموذج لمسلة (رمز النصر) تحيط بها أجولة رمال، فوق المسلة مشطورة إلى نصفين نصف شمس ونصف ترس، نموذج مباشر لايوجد تركيب فيه على أى مستوى.

وهناك عدة نماذج للعمل المركب من داخل المعرض منها عمل الفنان ڤاهاك

(مصرى من أصل أرمينى) وهو عبارة عن قاعدة على شكل جبل أو صخرة مفرغة من الداخل يستقيم عليها هيكلان يمثلان جسدين لرجل وامرأة، فى هذه القاعدة توجد خمسة أماكن للنظر فى تجويف الجبل الذى به هيكل لجسد رجل فى مواجهة هيكل لجسد امرأة يمتص الريح من اتجاه الرجل (الذى على صدره قلادة) وحوله بعض الرموز المتناثرة وفى داخل قبو التجويف تصوير للصحراء مع سماع صوت الرياح الممتزجة بالموسيقى، وقد كان الفنان يريد أن يضىء التماثيلن الموجودين على المبنى المقابل لمجمع الفنون، ولكن هذه الفكرة لم تتم وإذا كانت تمت كانت ستعطى العمل بعداً رابعاً على مستوى المشاهدة وهذا العمل الضخم والذى يرتفع إلى سبعة أمتار ونصف توجد مستويات لرؤيته، وتتعدد الفنون المستخدمة فى تنفيذه (نحت، رسم، تجميع، صوت إضاءة).

هناك عمل مركب آخر للفنان/ أحمد رمضان يتكون العمل من تشكيل للأسهم المنظمة على الأرض من الحصى وبقايات ما يستخدمه العسكر وكرسيين وتمثال لجالس، فى مكان الرأس بنبت الصبار، يجلس التمثال فى مواجهة مرآة مرسوم عليها علامة التصويب فى الأسلحة باللون الأحمر، وتنعكس فى المرآة صورة فيلم داخل التليفزيون عن جندى يسير فى الصحراء، مرسوم على الجدران تجريدات لنبات الصبار وأسلاك شائكة وتتناثر الشارات والنجوم العسكرية داخل العمل، العمل يمثل حالة العسكرة، إعادة النظام لأشياء غير منظمة، الانتظار، ثم يقوم الفنان بأداء حركى داخل العمل، العمل جيد وهو نموذج آخر للعمل المركب، لكنى أرى أن الأداء الحركى زائد عما يحتمله العمل ويحوله إلى الديكور المسرحى وقد يجعلنا هذا العمل نتطرق إلى موضوع البيرفورمانس PERFORMANCE حيث سمى الفنان الأداء الحركى بيروفانس، لكن تكراره ينفى عنه هذه الصفة ، حيث (البيروفورمانس) فعل حقيقى له إعداد مسبق يشارك فيه المشاهدون ولايتكرر. وكذلك أداء الفنان/ أحمد عبد الكريم لاينطبق عليه مسمى (البيرفورمانس) لنفس الأسباب السابقة ومن الجيد أن يتسع المجال لعرض هذا الفن فى مصر ويشارك فى معارضها بشرط الفهم الجيد لفكرته وطريقة أدائه. ثم العمل المركب للفنان/ وائل أحمد شوقى نموذج ثالث جيد للعمل المركب سابق التجهيز والملاحظ فيه المجهود الذهنى فى إعداده والمجهود التشكيلى المبهر فى مستوى تنفيذه وعرضه ، العمل حائز

على جائزة الصالون الكبرى كما يوجد أيضاً عمل مركب للفنان/ أحمد قدرى مكون من قطعتين من النحت معروضتين فى تجهيز غير تقليدى لعرض النحت، يتكون العمل من قطعتين الأولى معلقة على الحائط تمثل جذع أنثى نحت بطريقة شبيهة بالفن البدائى، والقطعة الأخرى على شكل مستطيل تمثل وجهين وأسفلهما تشكيل جنسانى (EROTIC) موضوعة على الأرض يحيط بها إطار من القش وأسفلها مربع من الفحم النباتى، وهذا العمل يقدم النحت فى أسلوب جديد مع تشكيلات ثنائية (النحت قطعتين من خامتين مختلفتين / على الحائط وعلى الأرض/ وجهين رجل وامرأة/ نبات جاف ونبات متفحم). وبشكل عام أعمال النحت فى هذا المعرض قليلة يغلب عليها التجريد (فن الأزمة، فن مابعد الحرب) ويتميز عملان الأول منحوتة الفنان / هشام نورا، نحت من أربع وحدات تكاد تكون متماثلة، الوحدة تتشكل من النصف السفلى لجسد أنثى، منطقة الحوض تتكور على هيئة جرة أو إناء، وهو عمل (سريالى) وحائز على الجائزة الثالثة نحت ثم منحوتة الفنان/ أحمد القرعى، أربعة أجساد بشرية على قضبان من المعدن، جسدان معلقان من ساقيهما، والجسدان الآخران معتدلان، وتتثنى الأجساد على شكل زوايا مع الهيكل المعدنى (نحت تعبيرى).

ثم نأتى إلى أعمال التصوير فى هذا المعرض والتى أتت متنوعة الأساليب والمدارس، يقف خلف إبداعها جيل من الفنانين متمكن من تقنيات التصوير المعاصر وقادر على استيعاب الأفكار الحديثة فى الفن العالمى والمصرى.

تغلب على المعرض أعمال التجريد (خمسة عشر فناناً لهم أعمال تجريدية، والجائزة الأولى تصوير للفنان / حمدى عطية، عمل مجرد، ومعظم أعمال الحفر الجيدة تجريدية) وغالبية الأعمال التجريدية تقع تحت تصنيف واحد من مدارس التجريد وتتشابه مع الرواد الأوائل لهذا الفن فى مصر، وإن كانت لم تضف له إلا من الناحية الكمية. وتوجد داخل المعرض أعمال تصويرية مرسومة على مساحات ضخمة يملك مبدعوها تقنيات الأكاديميين، على سبيل المثال: لوحة الفنانة/ هبة حلمى (الدير). لوحة الفنان / ياسر نايل التى تمثل عشرة جنود فى حالة إعياء أو يستريحون (بدون أسلحة)، لوحة تذكرنا بجداريات الواقعية الاشتراكية، لوحة الفنان / وليد عادل تتكون من ثلاثة أجزاء، الجزء الأوسط منها مربع به خمسة أشخاص ملونين على خلفية بيضاء تمثل مستشفى، والجزء الأيسر تصوير لتليفون وحقيبة عسكرية وحزام طلقات، والجزء الأيمن مرسوم فى أعلاه مكتبة أسفلها ساعتان تشيران إلى

الثانية (ساعة الصفر) حائزة على الجائزة الثانية تصوير، اللوحة رمزية مرسومة بأسلوب أكاديمى، ثم لوحة الفنان / أشرف الزمزمى لوحة نجح الفنان فى بناء تكوينها ورسمها ونجح فى ربط الشكل الأكاديمى بمساحات التلوين النقية والأشكال الزخرفية والتى استخدم فيها الضوء واللون بشكل تأثيرى ناجح. ثم لوحة الفنان/ عادل محمد ثروت والتى سبق الحديث عنها فى العمل المركب، وتتعدد الاتجاهات فى التصوير وتكثر لوحات الكولاج، ولوحة الفنان/ أحمد وفاء سليمان المستخدمة فيها أعشاش الدبابير والكرتون والدوبار حاصلة على الجائزة الثالثة تصوير. لوحة الفنان/ أحمد رفعت سليمان المستخدم فيها نباتات طبيعية وأعشاب وطحالب مصنفة خطأ (رسم)، ولوحة الفنان/ أيمن السمرى من وحدات زخرفية شعبية ونوبية على خلفية بيضاء، مع مساحات بارزة من قطع الطين الممزوج بالتبن، والذى يكاد يكون منتزعاً من واجهة منزل ريفى، تتكرر عليه وحدات الزخرفة كإيقاع موسيقى شعبية مصرية، ثم لوحة الفنان/ شادى الشومانى تعبير جيد عن موضوع سيناء، رسم على الصفيح الصدىء أقرب إلى رسوم الأطفال وهى فكرة جيدة فى استخدام الخامة ومعالجتها مهنياً للتعبير عن الموضوع. ثم لوحة الرسم للفنان؟ محمد نزير الطنبولى، لوحة تتناسق فيها الألوان وتتداخل فى هارمونية وأجساد عارية شبقة وأجنحة تخرج من أبعاد اللوحة إلى عالم أرحب ثم تتناثر الوجوه فى مربعات على المساحة الكلية للوحة على هيئة طوابع البريد وكتابات ورموز، اللوحة حائزة على الجائزة الأولى (رسم).

... تنوعت الإبداعات داخل المعرض، وتميزت فى التصوير وبعض الأعمال المركبة، ولم نر جديداً فى باقى صنوف التشكيل، وبمقارنة هذه الإبداعات بالفنون العالمية المعاصرة نجد أن شباب فنانينا يتوقفون عند فنون الخمسينيات فى أوروبا وللأسف ليست كل فنون الخمسينيات يستوعبها هذا الجيل وهذه نتيجة طبيعية لنقص المعلومات والدوريات المتخصصة، وقلة المعارض المعاصرة التى تقام فى مصر. وعزوف حركة الترجمة عن الترجمة فى مجال التشكيل المعاصر وغياب الدور الريادى للجاليرى المتخصص، وغياب الجماعات الفنية التى تتفق على رؤية واحدة أو من أجل تحويل فكرة إلى شكل، ثم غياب سوق للفن، وسيطرة الأفكار الأصولية على حركة المجتمع عموماً وسيطرة فكرة الأصالة على حركة الإبداع، ولكل هذه الأسباب فإن شباب الفنانين والتشكيليين فى هذا المعرض وفى الحركة الفنية المصرية عموماً أقل ما يوصفون به أنهم أبطال..

مؤتمر

الدورة التاسعة لأدباء مصر فى الأقاليم
عجلة التطبيع الرسمية ومتاريس المثقفين

الأقصر- خالد حريب

فى الوقت الذى مضى فيه مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم فى دورته التاسعة، بلا جدول أعمال، كان الأدباء يعرفون مسبقا التوصيات التى سيصدرها المؤتمر فى ختام أعماله، كما انتشرت رائحة الإحباط، التى تذكر الأدباء بأن هذا مؤتمرهم الأخير، حيث أعرب أكثر من أديب عن عدم رضاه لانعقاد هذا المؤتمر، وعدم جدواه، فى الوقت الذى بذل فيه أمينه العام القاص "قاسم مسعد عليوة" كل جهد لإنجاح هذه الدورة، رغم أنه الأمين العام المنتخب من خارج العاملين بهيئة قصور الثقافة.

إعادة التفكير

أثارت كلمتا **قاسم عليوه ود. شمس الدين الحجاجى** فى افتتاح المؤتمر جدلاً واسعاً حيث تصدى **فاروق حسنى** وزير الثقافة للرد حول مسألة التطبيع مع العدو الإسرائيلى مذكرا بأن التطبيع موجود فى الزراعة والاقتصاد ومحسوب "حسبة جدعنة" وأشار إلى سؤال السفير الإسرائيلى الدائم له عن وضع إسرائيل فى خريطة الثقافة المصرية، وكان رده بأن كل مرحلة لها سلاحها ولم تبدأ معركة الثقافة بعد وهذا القرار ليس فردياً، ولكنه يرتبط بالمثقفين أنفسهم.. ومن هنا دعا وزير الثقافة الأدباء لمعاودة

التفكير مرة أخرى فى مسألة التطبيع لأنه قادم و"هيجيله يوم" وتحدى الوزير معرفة الأدباء المصريين للثقافة الإسرائيلية.. مما دفع عدداً من الأدباء لتأكيد التوصيات السابقة بالمقاطعة وعدم التطبيع وأكدوا أيضاً على ضرورة رفع المعاناة عن شعب العراق وأشار **فؤاد حجازى** بأن ما يقال عن الديمقراطية وعدم قصف الأقلام ليس حقيقياً فلقد انقصف له - على حد تعبيره "دستة أقلام" فأعلن وزير الثقافة أن هناك منحة لمدة شهر فى روما لخمسة أدباء، كما ذكر بأن المجلس الأعلى للثقافة قد احتضن أعمال ٦٠٠ مبدع فى سلسلة الكتاب الأول ليتم إصدارها فى معرض الكتاب القادم. كما أشار إلى دخول أدباء مصر فى الأقاليم داخل دائرة الترجمة بمعرفة الوزارة.

الحداثة وما بعدها

ثلاث دراسات عن الحداثة وما بعدها، جاءت دراسة "الحداثة ،ومابعد الحداثة" التى أعدها "قاسم مسعد عليوة" وفريدة النقاش عن قضايا "ما بعد الحداثة فى الأدب والنقد "وعبد الله السمطى" الذى أثار فى بحثه "الإحالى والمتعين وجدل المواضعة الجمالية" وهى توجهات ما بعد الحداثة فى القصيدة المصرية راصدا للمشهد الشعرى الراهن الذى تصادم مع عدد من الشعراء الذين ذكرهم بالاسم وموقع كل منهم فى التأثير على حركة الشعر فى مصر.

كما شهدت ندوة التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى عددا من الأبحاث، حيث قدم عبد الرحمن أبو عوف - اعتذاراً عن المشاركة فيها احتجاجاً على تضارب المواعيد، ومحمود حنفى كساب "ود. صلاح السروى بحثاً قيماً لم يطبع فى كتاب المؤتمر عن الأشكال الهجنية فى الأدب حيث ذكر بأن الشكل الهجين ليس حاصل جمع مرحلتين ولكنه معبر عن شكل جديد للعالم وطريقة جديدة لفهم العالم وقدم "**د. مجدى توفيق**" بحثاً متماسكاً عن صورة الذات بين حجاج حسن أدول فى مجموعته "ليالى المسك العتيقة" وسعيد بكر فى روايته "الفيافى" وذلك فى إطار أدباء مصر الحاصلين على جوائز الدولة التشجيعية وعرض أيضاً "عبد التواب يوسف" ورقة بعنوان "تعظيم سلام لفؤاد حجازى كاتباً ومناضلاً" حيث أوضح معد الورقة "إن الرجل يقف صامداً، يقدم كلمته الشريفة غذاء للعقول والنفوس صابراً، موقناً بأن يوماً ما سوف يأتى ويعرف فيه الناس أنهم أمام أديب حقيقى وكاتب متمكن".

وقدم "قرشى عباس دندراوى"

قـراءتـه عن الأدب فـى الأقـصـر تحت عنوان بـوابـات الـحـضـور وبـرديـات الغيـاب وأثارت المناقشة جدلاً حول بعض المفاهيم التى حسمت منذ أكثر من مائتى عام مثل تصادم القصيدة مع الأخلاق السائدة كما شهدت قراءته نقدا حادا واضحاً لقصيدة النثر وأيضاً لتجربة شعراء إضاءة وأصوات.

المكتوب والمرئى

وفى بحـثـه عن الأدب المكتـوب وتحديات الثقافة المرئية استعرض "**د.سيد البحراوى**" عدة تهديدات تواجه الأدب المكتوب أمام الثقافة المرئية حيث أكد بأن التليفزيون يكاد يكون معادياً للأدب المكتوب بعد أن وصل عدد القنوات فى مصر إلى سبع وسوف يزداد فى المرحلة القادمة مع الاتجاه المستمر للخصخصة وأن مستقبل العلاقة بين الأدب المكتوب والثقافة المرئية مستقبل سيىء وذلك نظراً لعمليات غسيل المخ التى يقوم بها التليفزيون لدى المشاهد وأكد على ضرورة ضغط المثقفين من أجل تأسيس إعلام بالمفهوم العلمى وحذر من أن تكون مصر واحدة من الدول المهددة بالفناء من خلال أجندة أوروبا القادمة.

كان تكريم الكابتن غزالى تكريماً للمؤتمر فى نفس الوقت حيث ظهر ذلك فى تجاوب جموع الأدباء معه لحظة صعوده على المنصة.. بينما أصيب الأدباء بفتور حينما صعد إلى المنصة عدد من الأدباء لكى يكرموا وكأن لسان حال الأدباء يقول اختلط الحابل بالنابل والتكريم أخطأ أصحابه والمثير للتساؤل لماذا وافقت الأمانة العامة للمؤتمر على تكريم أحد موظفى الثقافة بالأقصر على الرغم من عدم تعاونه فى فعاليات المؤتمر؟!

وجاءت توصيات المؤتمر فى أربع عشرة نقطة منها ما هو تأكيد لتوصيات سابقة مثل إدانة التطبيع مع إسرائيل ودعم الشعبين العراقى والليبى ومنها ما جاء على هيئة أخبار مثل التنسيق بين صندوق التنمية الثقافية والهيئة المصرية العامة للكتاب لإعادة إصدار مجلة "ابن عروس" وإنشاء سلسلة أدبية جديدة موازية لسلسلة إشراقات أدبية.

واتجهت المناقشات نحو ضرورة تأسيس كيان يضم أدباء مصر فى الأقاليم حيث طرح "**أنيس البياع**" فكرة إقامة جمعية يخرج منها مشروع صندوق التكافل الاجتماعى للأدباء والأنشطة الأخرى.. بينما دعا "**د. سيد البحراوى**" إلى تأسيس "منتدى الأدباء المصريين" وذلك بعيداً عن قانون ٣٢ لسنة ١٩٦٤.. وذكر "**قاسم مسعد عليوة**" فى ختام المؤتمر بأن هناك لجنة سوف تتشكل من أعضاء المؤتمر لاتخاذ الإجراءات القانونية لإشهار الجمعية.

تواصل

العين الثالثة

صلاح عامر

فى مبدأ عمر مدينتنا.. أتذكر، كنا نتمتع بثلاث عيون. ليس إثنتين كما هو الآن. عينان كنا نرى بهما الأشياء المادية .. بالضبط كما يحدث هذا الآن. أما الثالثة... فكنا نرى بها بعضنا البعض. تسألنى فيم الفرق؟ الفرق.. أننا لو نظرنا لبعضنا البعض بالعينين فقط، فإننا لانجد إختلافاً فينا عن باقى الأشياء الأخرى.. مجرد أجسام. وكتل تتحرك وتتصادم.أما بالعين الثالثة.. فقد كنا نرى أدق الخلجات وأرق الهنات.. كنا نرى أنفسنا.. أحياء تتهادى. تتنادى تتلاقى وتحس. البداية كانت ذات يوم طويل أغبر.. أصيبت فيه عيننا الثالثة بالعطب. عجزنا عن رؤية بعضنا البعض بنفس الدقة التى كنا نتمتع بها. صرنا نتصادم طوال اليوم، كانت إصاباتنا كثيرة للدرجة التى خلقت الضغنية فى نفوسنا، أو فى أحسن الأحوال، خلقت الحذر وسوء الظن من الجميع .. نحو الجميع. لم يكن الأمر هيناً علينا.. عيننا التى كنا نرى بها أمتع الأشياء، خلال يوم واحد أغبر، صارت مصدر ضلالنا. فى الأيام التالية انقشعت الغبرة ولكن أثرها على عيننا ظل ممتداً. كنا نتلاقى بعين معطوبة. شبه مغمضة.. لم نتمكن بالتالى من استرجاع الوضوح الذى كنا نرى به بعضنا البعض. استمر تخبطنا، وتزايد سوء ظنوننا وسوء تصرفنا نحو بعضنا البعض. الوقت الذى برأت فيها عيننا الثالثة من العطب، كان نفس الوقت الذى كنا قد تعودنا فيه إغماض تلك العين، لنستريح من المشاكل التى سببتها لنا. ضحينا برهافة الحس، الذى كانت عيننا الثالثة تمتعنا به.. إلا أننا كسبنا مزية هامة كانت هذه العين تفتقدها. كسبنا القدرة على سن القوانين فيما بين أجسادنا. كانت عينانا الباقيتان بارعتين فى تلك الخاصية التى افتقدناها فى اليوم الأغبر. هكذا اكتفى كل منا بعينين اثنتين فقط .. يرى بهما الآخرين كما يرى الحيوانات والحجارة وسائر الأشياء الأخرى. لم يكن الأمر بسيطاً فى بدايته.. إغماض عيننا الثالثة كان يتطلب منا جهاداً هائلاً.. صراعاً حاداً بين رغبة أنفسنا فى عودة الأيام الخوالى واسترجاع جمال الآخرين.. وبين خشية أنفسنا من أن تعثر

الرؤية، بمرور الأسام نسينا سبب مصابنا.. نسينا اليوم الأغبر، والظروف المتقلبة التى لاتتكرر - بالضرورة - كثيراً. ترسخ فى أذهاننا أن العيب يكمن فى عيننا الثالثة .. وأنها مصدر كل الشرور. ساعدنا على تكوين هذا "اليقين" أننا كلما نزلنا على رغبة أنفسنا، فإن سوء ظننا المتبادل، ومبادراتنا المهتزة المنحرفة نحو بعضنا البعض.. كل ذلك كان يعود بنا نحو الانكفاء على ذاتنا وفقدان الثقة فى الآخرين. إلى أن فوجئنا يوماً، بأن هناك من يمكن أن يساعدنا فى رؤية بعضنا البعض.. شخص يمسك مرآة.. نساعده.. يرتفع لأعلى فوق سواعدنا.. يوجه مرآته نحو البراميل المفتوحه من أعلى.. فيساعدنا على رؤية من نشتاق لرؤيتهم.. ويأخذ أجراً.. ولاينسى أن يحذرنا من محاولة الاستغناء عن مرآته.. فهى - كما يذكر - تمتص مساوىء العين الثالثة، وتصفى لها الرؤية غير المؤذية. سرعان ماقلد هذا الشخص، أخرون.. صارت مهنة جديدة.. ووسيلة للكسب أكيده.. تشترط وجود مرآة.. ومهارة فى الإقناع بأن المرآة من أجود الأنواع ، وأكثرها صدقاً فى نقل الصورة. كثر أصحاب المرايا، وتعددوا.. تنافسوا إلى الدرجة التى صار كل منهم يتهم الآخرين بالكذب والخداع.. كادت مهنتهم يصيبها الانهيار.. اكتشفنا بالفعل خديعة معظمهم.. وفساد مراياهم كنا قد أوشكنا بالفعل على تحطيم براميلنا.. واستخدام العين الثالثة فى الرؤية المباشرة.. لولا قيام أصحاب المرايا بإفزاعنا مما يمكن أن يترتب على فعلتنا.. ففزعنا. ردتنا لاترجع لبراعتهم... ترجع لميراث مخاوفنا.. ولبراميلنا التى منذ لبسناها حسبناها جزءاً منا لم نكن جميعاً سواسية فى الخوف.. فلايزال البعض منا يتسلل خلسة.. يخرج من برميله .. ليلاقى البعض الآخر، المتحرر من براميله.. يقتنصان لحظات الرؤية بالعين الثالثة.. ويكتشفان أن من الممكن أنيشعرا بجمال ودفء الآخر، يشعران بالأمان بتجاهل المرايا، وهجرة البراميل. سرعان ما اكتشف أصحاب المرايا، الكثير من حالات التمرد.. أداروا مراياهم نحو المتسللين، ليكشفوا للجميع "فضائحهم".. يحثون الجميع على محاربتهم.. ليكونوا عبرة للجميع.. بيد الجميع وليس بأيدى أصحاب المرايا. نصحونا بأن تتوجه دوماً أعيننا الثالثة نحو مرآتهم.. كى تبقى نفوسنا خيرة.. أما لو وجهناها نحو أى شىء آخر، حتى لو كان هذا الشىء نفوسنا.. أو بالذات لو كان نفوسنا.. هنا تكون نفوسنا شريرة تلك كانت قصة مدينتنا،

وثيقة

توصيات المؤتمر التاسع لأدباء مصر فى الأقاليم

الأقصر

إيماناً من أدباء مصر بدور الأدب فى عملية التنمية الثقافية التى هى أساس التنمية الشاملة، وتأكيداً على أهمية الاستمرار فى الطريق المؤدية إلى وحدة الحركة الأدبية والثقافية، انعقد المؤتمر التاسع لأدباء مصر فى الأقاليم بمدينة الأقصر فى الفترة من ١٠ حتى ١٣ نوفمبر ١٩٩٤ تحت رعاية فاروق حسنى وزير الثقافة، واللواء أحمد فؤاد السيد رئيس المجلس الأعلى لمدينة الأقصر، وحسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة وبرئاسة د. أحمد شمس الدين الحجاجى، ليناقش موضوع (الأدب وتحديات المستقبل). وقد تبلورت المناقشات الجادة التى دارت خلال المؤتمر فى التوصيات التالية:

١ -يوصى المؤتمر مرة أخرى بإلغاء كل القوانين المقيدة للحريات، ويؤكد على ضرورة كفالة حرية التعبير لجميع أدباء مصر على اختلاف مذاهبهم الفكرية والفنية. ويدين محاولة الاعتداء الأثمة على نجيب محفوظ. كما يطالب بالافراج عن جميع الكتب المصادرة التزاماً بنصوص الدستور وروحه.

٢ - يوصى المؤتمر بضرورة التصدى لمحاولات الردة الفكرية التى تعوق تقدم حركة الفكر والإبداع فى المجتمع.

٣ - يطالب المؤتمر اتحاد كتاب مصر بأن يطور نفسه لما يؤهله للقيام بدور حيوى وفعال فى مواجهة الفكر المتطرف والسلوك الإرهابى. وكذا يطالب المؤتمر الاتحاد بالتفاعل مع الحركة الأدبية والفكرية فى مصر وخارجها، فى كل محاورها واتجاهاتها.

٤ - يتطلع المؤتمر إلى أن تقوم الأحزاب بدور فعال فى العمل الثقافى والمساهمة فى تحقيق التنمية الثقافية للمواطن المصرى.

٥ - يدعو المؤتمر الهيئات والمؤسسات العربية والدولية كافة للوقوف مع الشعبين العراقى والليبى وبذل الجهود المخلصة لإنهاء الحصار المفروض عليهما.

٦ - يحى المؤتمر الاتجاه الشعبى العام الذى يهدف إلى عدم إقامة علاقات مع إسرائيل. ويدين كل تعاون ثقافى فردياً كان أو جماعياً مع الإسرائيليين. ويهيب بكل المؤسسات فى مصر و الوطن العربى، على اختلاف أشكالها القانونية، مناهضة كل وسائل وصور التطبيع مع إسرائيل، وخاصة التطبيع الثقافى. كما يحذر المؤتمر من مخاطر السوق الشرق أوسطية التى يتم الترويج لها.

٧ - يكرر المؤتمر توصيته بخصوص وضع خطة قومية جادة للقضاء على الأمية فى مصر خلال مدة زمنية محددة.

٨ - يناشد المؤتمر السيد وزير الثقافة أن يدعم الهيئة العامة لقصور الثقافة فى إكمال المرحلتين الباقتين لمطبعتها، حتى يتسنى لها القيام بدور أكثر فعالية فى التنمية الثقافية.

٩ - يناشد المؤتمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ونادى القصة تحويل مجلة (القصة) إلى مجلة شهرية.

١٠ - يتوجه المؤتمر للمجلس الأعلى للثقافة لتحقيق مطالبه التى نادى بها المؤتمر وتتمثل فى:

(أ) تخصيص جائزة لشعر العامية المصرية ضمن جوائز الدولة للآداب.

(ب) تمثيل شعراء العامية فى لجنة الشعر بالمجلس بقدر يتناسب مع حجم حركة شعر العامية فى مصر.

(ج) التخفيف من شروط تفرغ الأدباء.

١١ - يناشد المؤتمر السيد وزير الإعلام إنشاء قناة ثقافية تكون مهمتها تحقيق التنمية الثقافية للمواطن المصرى على كل شبر من الوطن. كما يطالب المؤتمر المسئولين فى وزارة الإعلام بالاهتمام بتنفيذ التوصيات التى سبق أن اتخذها فى دورته السابقة وهى:

(أ) ضرورة تخصيص مساحة زمنية مناسبة على خريطة الإذاعة المرئية والمسموعة لأدباء مصر فى الأقاليم.



(ب) ضرورة الاسراع بتقوية موجة الإرسال الإذاعى للبرنامج الثانى، حتى يمكن الاستماع إليه فى مختلف محافظات مصر، خدمة للحركة الأدبية والثقافية.

ويعتب المؤتمر على اتحاد الإذاعة والتليفزيون تجاهل جميع قنوات التليفزيون المصرى للمؤتمر، بالرغم من وجود بعض البعثات التليفزيونية فى الأقصر أثناء انعقاد المؤتمر.

١٢ - يؤكد المؤتمر على ضرورة تعديل أحكام القانون رقم ٣٢ لسنة ١٩٦٤ الخاص بالجمعيات بما يرفع القيود التى تعوق الجمعيات الثقافية.

١٣ - يطالب المؤتمر رؤساء تحرير الصحف القومية والحزبية بعدم تقليص مساحات الصفحات الأدبية، بل زيادتها لتتناسب مع غزارة الإبداع الأدبى فى كل أقاليم مصر.

١٤ - ضم قرارات السيد وزير الثقافة التى اتخذها فى الجلسة الافتتاحية للمؤتمر (١٠ نوفمبر ١٩٩٤) للتوصيات وهى:

(أ) إنشاء سلسلة أدبية جديدة لنشر إبداع أدباء مصر فى فى الأقاليم، تكون موازية لسلسة إشراقات أدبية.

(ب) تخصيص خمس منح لروما لأدباء مصر.

(ج) إجراء مسابقة أدبية لأدباء مصر من صندوق التنمية الثقافية.

(د) التنسيق بين صندوق التنمية الثقافية والهيئة المصرية للكتاب لإعادة إصدار مجلة (ابن عروس).

(ه) دعم المجلات الثقافية فى الأقاليم من صندوق التنمية الثقافية لتصدر بمستوى لائق.

وستقوم الأمانة العامة للمؤتمر بالتنسيق والتشاور مع د. جابر عصفور أمين المجلس الأعلى للثقافة لتشكيل اللجنة المقترحة.

الأقصر ١٣ نوفمبر ١٩٩٤

الأمين العام

قاسم مسعد عليوة



انتهى الدرس يا غبي

على كثرة الأنباء التى تدعو للانزعاج خلال الشهور الأخيرة، فقد كان خبر سفر الكاتب المسرحى «على سالم» إلى إسرائيل، أكثرها ازعاجاً لى، ليس فقط، لأنه أول أديب عربى له قيمة، يسافر إلى هناك، ولكن لأنه فعل ذلك برغبته واختياره ومن دون أن يكره عليه بأى شكل من أشكال الاكراه الخارجى أو الداخلى، فهو ليس سياسياً يسعى لانقاذ مايمكن انقاذه، وليس صحفياً أو موظفاً أجبره رؤساؤه على السفر، وليست لديه أدنى مصلحة ظاهرة فيه، كأن يكون ذاهبا ليعمل أو لينشر كتابا أو ليستثمر أو ليسيح مجانا، فلا تفسير لموقفه إلاّ أنه بات مقتنعاً فعلاً بأن قرارات مقاطعة إسرائيل، لم تعد لها جدوى، وأن تطبيع العلاقات قد يفيد فى الإسراع من خطوات السلام، ولامعنى له إلاّ أن عوامل النحر والتحريف قد أخذت تفعل فعلها فى أكثر الجهات العربية تشدداً فى رفضها لتطبيع العلاقات مع إسرائيل، وهى جبهة المثقفين!

وليس هناك أسوأ مما فعله «على سالم» إلاّ رد الفعل على زيارته، وقد تمثل فى حملة من الهجوم الضارى عليه، لم تترك فيه حجراً قائماً على آخر، وتراوحت بين الجزم بأنه عميل امبريالى صهيونى، وبين الحكم بأنه كاتب تافه لاقيمة له، أو على أحسن الفروض، كاتب أفلس يبحث عن الأضواء التى رحلت عنه.. ومع إيمانى بأن درجة محسوبة من الغضب فى مثل حالة «على سالم» قد تكون مشروعة ومطلوبة، إلاّ أن جملة التنديد به، قد تجاوزت كل حدود المنطق والعقل، إذا لو كان عميلاً امبرياليا صهيونياً، أو كاتباً تافهاً مفلساً، لما أثار مافعله كل هذا الغضب، بل وتحولت إلى حملة فوضوية، لاتهدف إلى محاولة استرداد على سالم واقناعه بخطأ موقفه، أو على الأقل تشكيكه فى صحة رأيه، حتى لايكرر الخطأ، فيواصل نشاطه فى مجال تطبيع العلاقات الثقافية والفنية، بما يغرى الآخرين بتقليده، بل تعنى فقط بالتنفيس عن طاقات الغضب والاحباط فى شخصه، مما دفعه إلى لدد فى الخصومة، نقله إلى الضفة الأخرى نهائياً..

ولو أن الذين شاركوا فى حملة الغضب على الزيارة، قد ناقشوا الاحتمال الوحيد الذى لم يتطرقوا إليه، وهو أن يكون «على سالم» مقتنعاً فعلاً بالكلام الفارغ الذى دفعه لاتخاذ قرار السفر، فلربما استطاعوا استرداده، أو لكانوا على الأقل، قد تنبهوا -ونبهوا- إلى أن جهة مقاومة التطبيع الثقافى، تواجه -بعد التطورات الأخيرة فى المنطقة-مأزقاً حاداً يتطلب إعادة صياغة خطابها السياسى والفكرى بشكل واضح وبسيط ومعقول، وإعادة ترتيب صفوفها يكفل لها الحفاظ على أكبر عدد ممكن من المثقفين والفنانين، فإذا كان صحيحاً أن الصراع مع إسرائيل هو صراع وجود لا صراع حدود، فمن الصحيح كذلك أن رفع هذا الشعار الآن، ودعوة جميع المثقفين للعمل تحت لوائه، هو تجاهل لما آل إليه حال الأمة، وتحميل للناس فوق مايطيقون، مما يدفعهم إلى الانفضاض، إلى الاحتشاد، والأكثر عملية، وفائدة، هو أ نقول لهم: إن رفض التطبيع إلى أن تجلو إسرائيل عن جميع الأراضى العربية المحتلة، وتعترف بالحقوق المشروعة لشعب فلسطين، هو ورقة الضغط الوحيدة، التى يملكها المفاوض العربى الآن، وأن التنازل عنها، لن يؤدى إلى تسريع خطوات السلام، بل سيقود إلى عرقلتها، ولن يقود إلى تحسين شروطه، بل إلى تسويتها..

وليس هذا هو الدرس العملى الوحيد الذى كان يجب أن نتعلمه من خروج «على سالم» من جهة الذين يرفضون التطبيع، ففى التحقيق الذى أجرته معه نقابة المهن التمثيلية فى الأسبوع الماضى، نفى أن يكون قد ارتكب أية مخالفة نقابية، أو أن يكون قد خرج على قرار اتحاد النقابات الفنية الثلاث بشأن تطبيع العلاقات مع إسرائيل، قائلاً إن القرار ينص على حظر تعامل أعضاء النقابات الثلاث «فنياً» مع إسرائيل، وأنه لم يتعامل معها «فنيا» بل زارها فقط، وهو مايكشف عن أن مصطلح «تطبيع العلاقات» قد أصبح فى حاجة إلى تدقيق وتحديد لمفهومه ونطاقه، ذلك أن القرارات التى صدرت عن النقابات المهنية المصرية فى هذا الشأن، ويحتمل أن تصدر مثيلات لها فى الأقطار العربية التى أقامت علاقات مع إسرائيل، تتفاوت فى دقة صياغاتها، على نحو يفتح الباب لمخالفتها، إذ أن بعضها ينص على حظر العلاقات النقابية فقط، بينما أضاف البعض حظر العلاقات المهنية، بل وحتى الشخصية، وحين ينص بعضها على عقوبة تصل إلى حدّ الفصل من عضوية النقابة فى حالة مخالفة القرار، فإن البعض الآخر لاينص على أية عقوبة!

وإذا كان منطوق قرار اتحاد النقابات الفنية بهذه الصيغة، يسدّ الباب أمام مساءلة «على سالم»، فإنه لايعفى «مدحت صالح». أو غيره من المطربين الذين أقاموا علاقات فنية مع «إسرائيل» من المساءلة، وتظل حالة «شفيق جلال» الذى أقام علاقات فنية مع «غزة وأريحا»، تبحث عن حل ينبغى أن يجهد دعاة رفض التطبيع أنفسهم فى البحث عنه، ليعرف الرجل: هل غزة جزء من فلسطين يجوز التطبيع معه.. أم جزء من إسرائيل يستحق العقوبة على الغناء فيه؟!

تلك هى أسئلة ودروس رحلة «على سالم» الخائبة إلى إسرائيل التى تفرض علينا جميعاً، أن نتبادل فى نهايتها عبارة: إنتهى الدرس ياغبى!

لوحة الغلاف "عمارة الصحراء" للفنان عز الدين نجيب

وزارة الثقافة الهيئة المصرية العامة للكتاب

هيئة الكتاب

بيت الثقافة لكل قارىء مصري وعربي

معرض القاهرة الدولى للكتاب

احتلت مصر مكانة مرموقة طيلة الأعوام الماضية في مجال الكتاب ومعارض الكتاب، ليس على المستويين المحلى والعربى فحسب بل على المستوى الدولى في هذا المجال ومن أبرزها معرض القاهرة الدولى للكتاب وإلى جانبه معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال وإدارة المعارض بهيئة الكتاب تعمل مع جميع أجهزة الهيئة المتعددة والمتنوعة بقيادة الأستاذ الدكتور رئيس مجلس الادارة لكى تأتى معارض القاهرة للكتاب كحدث عظيم وبدأت اجراءات المعرض منذ فترة طويلة استعداداتها لاقامة معرض القاهرة الدولى السابع والعشرين للكتاب الذى سوف يقام بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر في الفترة من ١١ ـ ٢٦ يناير ١٩٩٥ م ووجهت الدعوة إلى جميع الناشرين في كافة بلاد العالم على النحو التالى

ويستهدف المعرض تحقيق ما يلى :

مركز التقاء
المؤلفين
الناشرين العرب
أمناء المكتبات العامة
أصحاب المكتبات الخاصة
الناشرين من كل أنحاء العالم
أهم أحداث الكتاب في العالم
أهم أحداث الكتاب في العالم العربى
فرصة التبادل الحر للكتاب في العالم العربى
فرصة لإلتقاء الآراء وعقد الاتفاقات للنشر والتوزيع
مع آخر ما وصل اليه الفكر والكلمة المطبوعة

ماذا تعرف عن معرض القاهرة الدولى السادس والعشرين للكتاب الذى أقيم فى العام الماضى .

المكان أرض المعارض الدولية بمدينة نصر
عدد السرايات ٢٥
مساحة العرض ١ متر مربع
عدد الدول المشتركة ٧٢ دولة
عدد الدول المشتركة كمراقب ٥ دول
عدد الناشرين ٢١٧٥ ناشرا
عدد الزائرين في الافتتاح ٢٥
عدد الزائرين خلال العرض ٣٢٥
عدد العناوين المعروضة ٥ ١٧ مليون عنوان تقريبا
كمية الكتب المعروضة ٢٥ مليون كتاب
كمية المبيعات النقدية ٢٧ مليون جنيه مصرى
قيمة التعاقدات ٤ مليون جنيه مصرى
الافتتاح السيد رئيس الجمهورية وبصحبته السيد الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة
الشخصيات التى حضرت الافتتاح
— رئيس الوزراء
— نواب رئيس الوزراء
— معظم الوزراء
— جميع سفراء الدول المشتركة في المعرض
— رئيس مجلس الشعب
— رئيس مجلس الشورى
— وزراء مجلس الشعب
— أعضاء مجلس الشعب
— أعضاء مجلس الشورى

أما معرض هذا العام سوف يكون كما يلى :

الافتتاح

يفتتح المعرض يوم الأربعاء الموافق ١١ يناير ١٩٩٥ ـ في تمام الساعة الحادية عشرة صباحا

أيام العرض

١٢ ـ ١٣ يناير ١٩٩٥ م دعوات خاصة وسوف يتم غلق سرايات البيع في هذه الايام

أيام الجمهور

١٤ ـ ٢٦ يناير ١٩٩٥

المواعيد

يوميا من العاشرة صباحا وحتى السابعة مساء
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر
— يستمر العمل في المعرض وسرايات البيع حتى الساعة السابعة مساء يوم ٢٦ يناير
— تغلق السرايات كالمعتاد ولا يسمح لأى ناشر بنقل كتبه في هذا اليوم
— يتم نقل الكتب المعروضة بسرايات البيع يوم ٢٧ يناير

تسهيلات للجمهور

١ ـ تم تخصيص اتوبيسات نقل عام من الميادين التالية الى أرض المعارض مباشرة
● ميدان التحرير
● ميدان رمسيس
● ميدان العتبة
٢ ـ خصم ٥ على أجور السفر بالسكك الحديدية لرواد المعرض من الاقاليم

وتوفر إدارة المعرض الخدمات التالية

— مكتب للترجمة
— مكتب لاستعادة الاشياء المفقودة
— مركز اسعاف
— مطعم وكافتيريا
— صحف ومجلات
— مركز للاتصالات الخارجية
— مهندسون للديكور
— عمال للكهرباء والنجارة
— مصورون
— حجز الغرف بالفنادق
— مصيفات باجنحة المعرض
— سيارات المعرض
— كتالوج المعرض
— الاستعلامات
— غرف للمناقشة وعقد الاتفاقيات

العروض الفنية واللقاءات الفكرية والثقافية بالمعرض لن يقل هذا المعرض عما سبق من معارض في هذا المجال بل يزيد فقد حشدت له صفوة من كبار الادباء والكتاب والفنانين بحيث تظل أيام المعرض مهرجانا ثقافيا ممتعا للجميع

● السيدة سوزان مبارك في حوار باسم مع طفلة اثناء افتتاح معرض كتب الأطفال بمناسبة الاحتفال بأعياد الطفولة ..



● اقبال جماهيرى كبير على كتب معرض القاهرة الدولى للكتاب

معرض القاهرة الدولى الحادى عشر لكتب الأطفال من ١٢ ـ ٢٥ يناير ١٩٩٥ م بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر .

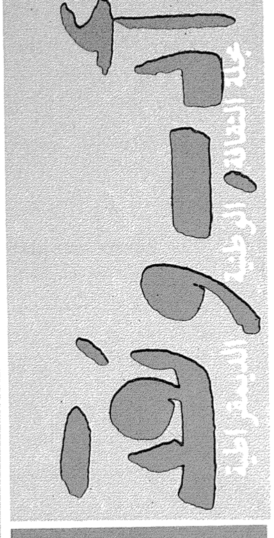
وسوف يواكب معرض القاهرة الدولى لكتب الاطفال هذا العام مع معرض القاهرة الدولى للكتاب حيث أن اجازة نصف العام الدراسى اثناء المعرض مما يتيح الفرصة لتلاميذ المدارس واطفال مصر والاباء والأمهات والمعلمين لزيارة المعرض والتمتع بانشطته المختلفة حيث تخصص صالات عرض لكتب الاطفال

اصدارات هيئة الكتاب
ثقافة رفيعة بأسعار رمزية

مع تحيات
هيئة الكتاب

رئيس مجلس الادارة
أ د. سمير سرحان





العدد ١١٣ - يناير ١٩٩٥

الأب قنواتى بين الفقه و اللاهوت

نزار قبانى : متى يعلنون وفاة العرب ؟

نادية الجندى : التاريخ على واحدة و نص !

طاهر عبد الحكيم : الشخصية المصرية جماعية و مقاومة

نازك الملائكة : قرارة الموجة على السرير الأبيض

الأديرة النصرانية فى الإسلام

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/
شهرية يصدرها حزب التجمع
الوطني التقدمي الوحدوي/ديسمبر ١٩٩٤

أدب ونقد

التصميم الأساسى للغلاف: **محيى الدين اللباد**

لوحة الغلاف والرسوم الداخلية للفنان:
جميل شفيق

أعمال التوضيب الفنى: **سهام العقاد**
أعمال الصف:
عزة عز الدين/نعمة محمد على/منى عبد الراضى
مراجعة لغوية : **عبد الله السبع**

صف: أجهزة جريدة **«الأهالى»** ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت.

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

المحتويات

أول الكتـــــابـــة

ملف هذا العدد عن الأب "جورج قنواتي" الذى تحل فى هذا الشهر ذكرى رحيله الأولى وكنا نود أن نهدى له هذا العدد فى حياته خاصة وأننا نقدم لقراء العربية - لأول مرة - نصوصا أساسية كان قد نشرها بالفرنسية، قامت بترجمتها - فى وقت قياسى - القصاصة الناقدة نورا أمين أم جميلة، وقبل أن تأتى جميلة إلى العالم بأيام قليلة.

ومثل كثير من أحلامنا المتواضعة التى عجزنا عن تحقيقها لأسباب تخرج دائماً من أيدينا - إدارية وطباعية ووظيفية - تأخر أيضاً هذا العدد الذى نرجو أن يصبح جنبا إلى جنب العدد الذى خصصته له مجلة "القاهرة" قبل شهور مرجعا أوليا للتعرف على فكر ونشاط هذا العالم الموسوعى ورجل الدين العلمانى المتسامح الذى فتح قلبه للديانة الإسلامية وهو الأب الدومينكانى، ليتوهج عقله بالمعرفة وبهجة الاكتشاف، فيكتب نصوصا مهمة عن الوشائج العميقة بين الإسلام والمسيحية دون أن يطمس الفروق الأساسية بينهما، فلكى نجد الأرض المشتركة علينا أن نقر باختلافاتنا، وهو ما فعله الأب بمقدرة وإبداع، ليذكرنا فى تسامحه ومحبته بقسيس **"بهاء طاهر"** فى روايته البديعة "خالتى صفية والدير" وقد إحتضن فتى مسلما هاربا من الثأر وقام على رعايته. وهو يتعمق فكرة أن

الحضارة الإسلامية حضارة شغوفة بالحياة وبالاستمتاع بها إلى أقصى درجة على المستوى الفكرى على المستوى الحسى أيضاً دون أن يطرح ذلك أية مشكلة أخلاقية ، فالإيمان دائماً ما ينقذ البشر الذين يشملهم الله برحمته.."

ولعل القراءة المتأنية لهذه الفقرة أن تحيلنا على التو إلى مظاهر التزمت والتعصب التى تنفث الجماعات الظلامية سمومها فى روح المجتمع المصرى حين تدعو لتحريم الفن وتحجيب النساء وإخفائهن ، وهى تشوه النزوع المتنامى لمقاومة الظلم والإستغلال بالأساليب الديموقراطية لتصبح ترسانتها من السلاح والعنف والقتل ذريعة للسلطة الإستبدادية لتضييق الهامش الديموقراطى المحدود فى البلاد، وإغلاق السبل أمام تطورها السلمى خروجا من الأزمة المستحكمة.

يحتل الشعر مكانا رئيسيا فى عددنا هذا.فننشر قصيدة "**نزار قبانى**" متى يعلنون وفاة العرب" والتى أثارت جدلا واسعاً فى الحياة الثقافية والسياسية العربية، وكشف الصراع حولها عن مدى رسوخ البنية الذهنية الرجعية وأثرها على حياتنا، تلك الذهنية التى عجزت عن تلمس روح الاحتجاج فى القصيدة.. وروح الأمل ومحنة الحرية التى يصادرها العنس فى الظنون:

أحاول رسم بلاد تكون صديقة شعرى.

ولاتتدخل بينى وبين ظنونى

ولايتجول فيها العساكر فوق جبينى

ويستأنف الدكتور "**نصر حامد أبو زيد**" بابه خطاب الحرية ليحدثنا عن "الأسلام والشعر" قائلاً إنه "من السذاجة بمكان أن تقول بتحريم أو كراهية الإسلام للشعر من حيث هو شعر.. ويضيف فعلاقة الإسلام بالشعر خاصة فى مرحلة الوحى والصراع تظل علاقة أعمق من ذلك التبسيط المخل الساذج الذى يحصرها بين التحريم والكراهية.."

ونحن ننتظر بشوق الجزء الثانى من مقاله الذى وعدنا أن يجيب فيه السؤال عن هل الإسلام لايتقبل من الشعر إلا ما كان أخلاقيا بالمعنى الدينى المباشر ؟

ويبحث الدكتور "**أحمد درويش**" فى جدلية الصراع بين شخصية الشاعر وشخصية الشعر وهو ما نتمنى أن يكون مثار نقاش خصب فى أعدادنا التالية حين يستنفر شعراء الحداثة على نحو خاص لأنه بعد أن يتساءل أين نجد شخصية الشاعر "**شكسبير**" هل فى الأمير الدانمركى "**هاملت**" أم فى العبد المغربى **عطيل**، أم فى التاجر اليهودى **شيلوك**؟.. يصل إلى هذه النتيجة:لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون إليه وقلت الشخصيات المتميزة، بحيث أصبحت

شخصية الشعر أو شخصية الحركة الشعرية تهدد مرة أخرى بالطغيان على شخصية الشاعر.. فهل يتجه الشعراء مختارين إلى مقبرة جماعية كالأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة.."

أما الديوان الصغير فقد إخترناه لكم من أعمال الشاعرة العراقية الكبيرة "**نازك الملائكة**" تضامنا معها وهى ترقد فى عمان على سرير المرض بعد أن شح الدواء فى بغداد بسبب الحصار الظالم على شعب العراق، ونازك واحدة من المؤسسين الأوائل للشعر الجديد، يتميز عالمها بهذا التوتر الفريد والخلاق بين النزعتين الرومانسية والواقعية ، وكانت نازك بحس الناقدة ذات الثقافة الرفيعة قد أدركت مبكرا بعض أهم المعضلات التى تواجه شعراء التفعيليه وحذرت مما أسمته بإنفلات الشكل ولعل قضية أنفلات الشكل هذه أن تكون الصعوبة الحقيقية أمام شعراء القصيدة النثرية الآن، أم أنهم سوف يقولون قول **نازك الملائكة** "الشعر أجمل من مجرد الموضوع الذى يعالجه، ولذلك يمكن **أن ترتوى مشاعرنا بجزء من قصيدة..!** وسوف يتبين قارىء الديوان الصغير مدى تحقق هذا الاستخلاص الذى وصلت إليه الشاعرة "إن آمالنا هى دائماً أجمل من تحققها.."

وأدركت أنى أحبك حلما
ومادمت قد جئت لحما وعظما
أحلم بالزائر المستحيل الذى لم يجىء.

* * *

رحل عنا قبل أسابيع المفكر والمناضل الاشتراكى "**طاهر عبد الحكيم**" ، وقد اخترنا كتحية له ولانجازه أن ننشر مقدمة كتابه "فى الشخصية الوطنية المصرية قراءة جديدة لتاريخ مصر"، وهى قراءة تختلف جذريا عن غالبية القراءات الشائعة والمقررة فى المناهج الدراسية لمادة التاريخ، وإن كانت المقدمة المنهجية قد اتسمت بطابع نظره ميكانيكية خلقت نوعا من التماثل بين التغير فى الطبيعة والتغير فى المجتمع وهو استخلاص قديم، تجاوزته العلوم الاجتماعية الحديثة إذ أن القوة الذاتية للناس أفرادا وطبقات وجماعات تلعب دوراً فى التغيير لاشبيه له فى التغيرات الطبيعية.وهو يرفض كلية فكرة الفترة الانتقالية بين نظامين اجتماعيين فى تاريخ المجتمع المصرى، وبالتالى ينسف من الجذور ذلك المصطلح الذى كان بعض المنظرين السوفيت قد أنشأوه فى الستينيات حين عاونت حكومتهم على نطاق واسع حركة التحرر الوطنى ونظمها،

ولم تشأ النظر لها على حقيقتها باعتبارها رأسمالية وطنية أو مستقلة، وفعرفتها بالنفى باعتبارها نظم الطريق اللارأسمالى.

وفى متن الكتاب - تحديدا فى الفصل الثانى - وتحت عنوان الإنسان المصرى والدولة المركزية ، "**الخنوع أو الميل للمقاومة**" يناقش **طاهر عبد الحكيم** فكرة شاعت لكثرة التكرار حتى اعتبرها البعض حقيقة علمية ألا وهى أن الفلاح المصرى خانع بطبعه.. وأن هذا الخنوع هو مكون من مكونات الشخصية المصرية هو ما ينفيه الباحث مستلهما شواهد تاريخية كثيرة "وأن سمة ما لشعب بأسره ، أو لطبقة بأسرها لا يمكن أن تنتقل بالوراثة من جيل لآخر، ويقول الباحث **جابربيل باير:**

"**إن عددا صغيرا من الثورات كفيل بالتدليل على أن التكوين النفسى للفلاح المصرى لايمنعه من الثورة ، ويخلص باير إلى أنه نظرا لأن عدد الثورات التى قام بها الفلاحون المصريون غير قليل على الإطلاق، فإنه لا أساس من الصحة للنظرية القائلة بأن :الخنوع هو سمة الفلاح المصرى". ثم يقدم باير سردا لأهم الثورات والتمردات التى قام بها الفلاحون المصريون فيما بين عامى ١٧٧٨ و١٩٥١ للتدليل على عدم صحة هذه النظرية.**

ونستطيع نحن أن نقدم سردا آخر يستكمل الفترة من ١٩٥١ حتى وقتنا الحاضر لأشكال إحتجاج الفلاحين وثوراتهم ضد الاقطاع القديم والجديد من "**بهوت**" و"**كفور نجم**" ومن **كمشيش** **للحمراوية** حيث اعتصم الفلاحون فى أراضى الاصلاح الزراعى فى العام الماضى بعد أن تحرك الملاك القدامى لاسترداد الأرض إن معركة الفلاح من أجل الأرض والحرية، هى معركة ممتدة فى تاريخ المصريين منذ القدي.. وقدي المفكر والناقد الراحل عبد المحسن بدر مستشار "**أدب ونقد**" بحثا مستفيضا عن تعبير الأدب عن هذه القضية فى دراسته عن الروائى والأرض" تستطيع أى قراءة جدية لها أن تكشف عن سمات أخرى للشخصية المصرية غير النخوع والمذلة ونقول الشخصية المصرية لا الفلاح المصرى لأن الفلاحين كانوا ومايزالون هم قلب الشعب المصرى والنبع الأصيل لثورته الوطنية.

إن ترويج بعض الأفكار الزائفة بالالحاح عليها، حتى تبدو وكأنها مسلمات هو سلاح دعائى إيديولوجى موجه لتحطيم معنويات الكادحين والتعتيم على وعيهم والتسلل لداخل اللاوعى بفكرة مؤداها أن الصفات الثابتة فى شخصية شعب ما تقرر مصيره ، فثباتها القدرى وجه آخر لنصيبه المقدر له فى هذه الحياة والذى

يستعصى على التغيير أو التبديل، وهى الفكرة التى يدحضها الواقع ونتائج البحث العلمى وكم حذرنا بريخت منها حين قال: **لاتقولوا إن هذا شيء طبيعى حتى لايستعصى على التغيير.**

* * *

سوف يكون هذا العدد بين أيديكم مع العام الجديد ١٩٩٥ فكل عام وأنتم بخير ونتمنى أن يكون الجديد أفضل من سابقه، وها نحن نتطلع إلى **"بيت لحم"** حيث ولد **السيد المسيح** نتساءل ترى هل سيكون بوسع جيلنا أن يشهد تحرير **القدس** عاصمة لفلسطين مستقلة يرفرف عليها علمها؟ أم أن العرب فقدوا المدينة المقدسة إلى الأبد والصهاينة يلتهمونها قطعة قطعة؟ هل سيبقى حلمنا مثل حلم **نازك الملائكة** أكبر من كل تحقق؟. الشىء المؤكد أن الشعوب العربية سوف تكون مطالبة بتقديم المزيد من الدماء والدموع والشهداء حتى تسترد **القدس**.. فأن من يتحدث عن **القدس** لابد أن يكون مستعدا للقتال كما يقول **محمد حسنين هيكل**.. فليكن قتالنا بأضعف الإيمان أن نحفظ **القدس** فى ذاكرة الأجيال القادمة روحا للأرض العربية وهدفا لنضال طويل من أجل استقلال حقيقى وحرية شاملة.

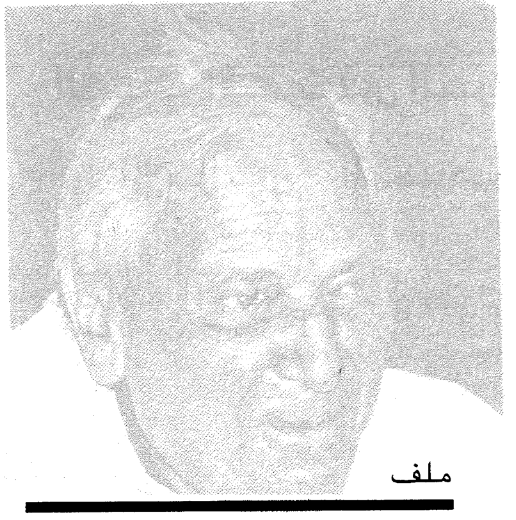
* * *

ومرة أخرى لا أعرف كيف أقدم إعتذارى لكم لأننا مضطرون لرفع سعر المجلة بعد أن ارتفعت أسعار الورق ومعدات الطباعة بصورة فلكية أصبحت فوق طاقتنا، قبل بضعة أعوام طالبناكم بسيجارة واحدة أقل.. وفى حمى الأرتفاع المتواصل للأسعار الآن لانعرف ماذا نقول لكم.. سيجارة أخرى أقل؟ أم رغيف خبز أقل؟ ونحن نتساءل مع **أحمد فؤاد نجم** "الناس عايشين إزاى"

كنا نناقش مسألة رفع السعر منذ شهور واتفقنا فى مجلس التحرير على أن نقدم أولا خدمة إضافية فزدنا عدد الملازم من تسع إلى عشرة وسرت هذه الزيادة لخمسة شهور متصلة حتى أصبح الإنفاق المتزايد عقبة حقيقية.. ولامفر الآن من أن تشاركوا معنا فى تذليلها حتى نبقى قادرين على التواصل عبر مجلتنا.. مجلتكم..

وكل عام وأنتم بخير.





ملف

الأب قنواتي بين الفقه واللاهوت

إعداد: هانى لبيب

ترجمة: نورا أمين

ملـــف

الثقـــافـــة فى الحـوار الإسلامى - المسيحـى

الأب چورچ قنواتى

رئيس معهد الدومينيكان للدراسات الشرقية

ترجمة: نورا أمين

قبل أن أتطرق للحديث عما يبدو لى أنه سمات الحضارة الإسلامية - ومن ثم ثقافتها - أود أن أسترجع رأيا لواحد من أكبر مفكرينا العرب المعاصرين وهو د. طه حسين الذى كان وزيرا للمعارف فى مصر لسنين طوال، ففى كتابه "مستقبل الثقافة فى مصر "يدافع عن فكرة انتماء أوروبا والبلاد الإسلامية ى الشرق الأدنى إلى حضارة البحر لمتوسط نفسها، بما أنها تشترك سويا ى إرث الفلسفة اليونانية، والقانون لرومانى، والتوحيد الذى يتجسد فى كبر ديانتين، أى فى المسيحية والإنجيل من ناحية، وفى الإسلام والقرآن من ناحية أخرى.

(أ) سمات الحضارة (والثقافة) الإسلامية

١- تعتبر الحضارة الإسلامية، أولا ، حضارة دينية، بل حضارة ذات مركزية دينية عميقة، فالمسجد الكبير الذى يحتل قلب كل مدينة إسلامية يعتبر رمزا لخضوع المواطنين المسلمين إلى الله القادر على كل شىء. ويشير نداء المؤذن إلى الصلاة خمس مرات كل يوم إلى أهمية تلك السيادة الدينية. بل أن

المشاعر الدينية تنفذ إلى أنحاء الحياة الاجتماعية كلها حتى إن كان التعبير عنها قد فقد شيئاً من مضمونه الدينى عند بعض المؤمنين. مع ذلك فما من أحد لايؤمن - وأحياناً إلى درجة قدرية - بأن الدنيا فانية و أن لابقاء إلا لوجه الله الكريم.

٢ - لكن تعتبر هذه الحضارة فى الوقت نفسه حضارة "دنيوية" ، فهى لاتعطى الدنيا حقها من الاهتمام فحسب وإنما تحاول أن تجعل منها مكانا رائعاً للحياة تمهيداً للانتقال إلى الجنة. وتثق هذه الحضارة ثقة تامة فى الطبيعة الإنسانية وفى الهبات التى وهبها الله لها، فلا تعترف نهائيا بخطيئة ما منذ بداية الخلق تثقل الروح فى مسيرتها نحو السعادة. لذلك فلا نجد أثراً للشكوى من شدة الحياة وقسوتها إلا لدى الشعراء.

فالأراضى الإسلامية لم تكن أبدا محلاً لازدهار محاولات انتحار النفس البشرية. إن الحضارة الإسلامية حضارة شغوفة بالحياة وبالاستمتاع بها إلى أقصى درجة، على المستوى الفكرى وعلى المستوى الحسى أيضاً دون أن يطرح ذلك أية مشكلة أخلاقية، فالإيمان دائماً ما ينقذ البشر الذين يشملهم الله برحمته. ويصل حب الرفاهية ورقى الحياة والملبس والمآكل إلى الدرجة التى جعلت الخلفاء بالقاهرة يجلبون الثلج فى قوافل الجمال من سوريا، فى الصيف حتى يقدموا لضيوفهم الشراب الحلو المثلج.

وتميل الحضارة الإسلامية إلى المشاعر العنيفة فى الخير وفى الشر معاً، حتى أن نوعاً من الحب العذرى قد ولد على أثر ذلك وكرس له الأدب العربى جانباً كبيراً ليصف رقة كيف يمكن للمرء أن يموت من الحب. وعلى الرغم من ذلك، تجد فى الوقت نفسه مشاهد عنف وقسوة مرت بها هذه الحضارة، مثل اغتيال عدد كبير من الخلفاء فى بغداد ، ومولد تجمعات سرية متطرفة تقتضى من حلفائها القدرة على استخدام إما الخنجر أو السم عند الحاجة إليهما.

٣ - أما على المستوى الفكرى فيمكننا القول بأن الحضارة الإسلامية كانت أساساً جسراً ووسيطاً استثنائياً بين التراث الكلاسيكى القديم وأوروبا المسيحية.

لقد تلقى المسلمون الأعمال اليونانية الكبرى فى شغف وحب واحترام متناهٍ، حيث دفع كبار دعاة الفكر والفن فرقا من المترجمين لترجمة أعمال أفلاطون وأرسطو، وأبقراط وجالينوس، وبطليموس

وإقليدس وأرشميدس، وأبولونيوس وثيون، وميناوس، وهيرون السكندرى وفيلو البيزنطى، وكثيرين غيرهم، وقد سمحت مرونة اللغة العربية لهم بخلق مفردات لغوية فلسفية وعلمية دقيقة وقادرة على نقل معانى الكلمات العلمية والفنية الأجنبية.

وسريعا ما تحول التلاميذ إلى معلمين، فلم يعد المفكرون المسلمون يكتفون بنقل علوم الأقدمين بشكل حرفى، وحاولوا استيعابها واستيعاب مبادئها لإعادة التفكير فى مشكلاتهم الخاصة. هكذا ارتدى أفلاطون وأرسطو العمامة والقفطان لنجد الكندى والفارابى وابن سينا وابن طفيل وابن رشد يستفيدون من الفكر القديم لتناول المشكلات التى تطرحها بعض الحقائق العقائدية التى وصلتهم عن طريق الوحى، مثل وجود الله وطبيعة ومشكلة الخلق، والصلاة والعناية الإلهية وخلود الروح والسعادة الأبدية وبعث الجسد... الخ.

على المستوى العلمى كذلك، تجاوز المسلمون معلميهم سريعا بفضل ولعهم بالملاحظة الحية، فقد انتشرت الفنون التقنية فى بيزنطة ومصر فى سرعة واضحة، مثل أعمال الرى وحفر الطرق وبناء الحصون وفنون الحرب.. الخ .أما فى الرياضة فقد تعلموا استخدام الأرقام وصنعوا من الجبر علما دقيقاً بتطويره تطويرا ملحوظاً ، كما أسسوا قواعد الهندسة التحليلية، وأصبحوا - دون جدال - مؤسسى علم حساب المثلثات الذى لم يكن له وجود قبلهم عند اليونان. وفى الفلك ، طوروا أدوات المراقبة والرصد، بل صنعوا أدوات أخرى جديدة لهذين الغرضين، ومن ثم تعددت مراصدهم. وفى علم البصريات، ظهرت عبقرية العرب واضحة جلية على يد الحازن وكمال الدين اللذين تجاوزا مستوى إقليدس وبطليموس. أما فى الطب والصيدلة، فقد أضاف العلماء المسلمون إلى علم القدماء عديدا من الملاحظات السديدة عن الحالات التى ضمتها المستشفيات التى أسسوها. هكذا تحتوى كتابات الرازى وابن سينا على قمة المعارف الطبية المتعارف عليها منذ العصور القديمة بعد أن اصقلتها الخبرة الطويلة لممارسى الطب العرب. وكتب الرازى أول بحث يصف بدقة مرض الجدرى. حتى امتلأت الترسانة العلاجية بعدد كبير من الأدوية. وبما أن للرحالة المسلمين قدرة شديدة على السفر، فقد طافوا بأراضى الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة والممتدة من ضفاف الهند إلى المحيط الأطلنطى، ووصفوا بدقة خطوط السير فى البلاد التى عبروا بها، كما وصفوا السمات الخاصة بكل منها. ولايزال العمل الذى كتبه

البيروني - وهو من أشهر العلماء المسلمين - عن الهند نبعا من المعلومات الدقيقة عن تراث شعوب الهند في العصور الوسطى.

ب- نماذج للقاء الثقافي

كثرت وتنوعت أشكال التبادل الثقافي بين المسلمين والمسيحيين في العصور الوسطى، فضمت الفلسفة واللاهوت واللغويات والعلوم والتجارة. وبما أن هذا التبادل يعد موضوعا واسعا تناوله عديد من الدراسات، أود أن أتناول هنا ثلاث نقاط فقط مما تمت دراسته بعناية منذ عشرات السنين، وتمت الاستفادة فيه من المصادر العربية. وهذه النقاط هي:

أصل شعر التروبادور TROUBADOURS ، والحب العذرى وعلاقات دانتي بالإسلام

١ - شعر التروبادور الغنائي TROUBADOURS

قتلت مسألة أصل شعر التروبادور الغنائي بحثاً في عصرنا هذا، أما إذا عدنا إلى الوراء لوجدنا أن متخصصي الأدب الرومانسي كانوا يرفضون في ازدراء الاعتراف بأي تأثير للشعر الأسباني المغربي الشعبي في العصور الوسطى على شعرهم البروفانسي* وذلك على الرغم من جهلهم بهذا الشعر الأسباني المغربي في عام ١٨٩٩، عبر الفريد جانروى ALFRED JANROY- وهو واحد من أشهر هؤلاء المتخصصين - عن رأيه في هذا الموضوع قائلاً "يبدو لنا الشعر البروفانسي في البداية، ومنذ أصله، كما لو كان يسعى بطبيعته للتخلص من أي تأثير أجنبي، مثله مثل الزهرة التي تغلق أوراقها على نفسها سريعا إذا ما اقترب أحد منها، أو مثل الزهرة التي تنبت في الأرض دون جذر أو ساق." ، كما أعلن بلا تشكك أن التأثير العربي الذي يريد البعض إلحاقه بأصل هذا الشعر ما هو إلا أسطورة ».

ولكن في عام ١٩١٢، رد بعض المستشرقين الأسبان، وخاصة جوليان ريبيرا، على هذا النفي المطلق . وقد اعتمد ريبيرا على ديوان الأغنيات الشعبية لابن قزمان - الذي كان وزيرا في قرطبة في القرت الثاني عشر، ونشر له ديوان زجل بالعربية الشعبية الأندلسية قبل سنوات منذ هذا التاريخ - ليحاول إظهار أن التشابه بين تقسيم فقرات أبياته وأغنيات التروبادور ليس مجرد صدفة. وفي رأيه أن بحور الشعر الأندلسية قد تأثرت ببحور الشعر الكلاسيكي بدءا من الشعر اليوناني مرورا بالشعر الإيطالي والفارسي والبغدادي والأسباني

والعربى، وصولا إلى الشعر الأوروبى الذى انتهت بالعودة إليه.

وبنظرة متعمقة للأمر، نكتشف أن الصلات بين شعر التروبادور والشعر العربى ليست إلا إحدى مظاهر نفاذ الثقافة الأسبانية المغربية إلى الغرب. وإذا اتفقنا مع متخصصى الأدب الرومانسى على أن مولد شعر التروبادور يرجع - فى أغلبه - إلى تطور الشعر الشعبى، لوجب علينا أن نأخذ فى الاعتبار - وفقاً للأبحاث الجديدة المستندة إلى المصادر العربية - أن هذا التطور لم يقع فى جاسكونى أو بروفانس، وإنما فى أسبانيا تحت التأثير المسيطر للشعر الأندلسى، كما أكد روبيرت بريفو ROBERTE BRIFFAULT فى كتابه عن "التروبادور والشعور الرومانسى» LES TROUBADOURS ET LE SEN-TIMENT REMAMTIQUC (١٩٤٥). وبعد أن اكتمل هذا الشعر وتم إتقانه فى شكله النهائي، انتقل إلى بروفانس حيث انتشر فى أسلوب شعبى. وبما أن النموذج كان جاهزا، فقد نسج الشعراء البروفانسيون أشعارهم على منواله، ثم أخذوا ينوعون فيها وفقا للظروف والعادات المحيطة بهم. هكذا يرجع إليهم الفضل فى تحويل هذا الشعر إلى شعر غنائي استوحى موضوعه وأدواته الفنية من الأغنية الأندلسية ومن أغنيات أراجون ARAGON، ودام نموذجه فى الأدب الغنائى فى أوروبا حتى الآن. ومع ذلك، فالمناظرة حول هذا الموضوع لاتزال مستمرة على حد علمي.

٢- الحب العذرى

يعتبر موضوع الحب العذرى ثانى الموضوعات المتعلقة باللقاء الثقافى التى تم فيها الوصول إلى نتيجة حاسمة بفضل المصادر العربية. وقد كرس ب. دينومى P. DENOMY، الأستاذ بمعهد دراسات العصور الوسطى فى تورونتو، عددا من مقالاته لتوضيح هذا الموضوع، وذلك عن طريق دراسة دقيقة لتظاهرات الحب العذرى لدى شعراء التروبادور، مثل جيوم الأكيتينى GUILLAUME D'AQUITAINE

وماكابرو MACABRU وبرنار مارتى BERNARDE MARTI وچوفرى روديلJAUFRE RUDEL وبرنار فنتادور BERNARD VANTADUR، وضح فيها تأثرهم بمقالة ابن سينا " عن الحب"، دون أن يحدد الوسيط بين شعرهم وهذه المقالة. وقد ساعد ب. دينومى على القيام بهذا البحث، أحد زملائه المستشرقين الذى ترجم مقالة ابن سينا ونشرها فى الوقت نفسه الذى نشر فيه دينومى مقالاته. فى هذا الوقت، قام دينومى ببحث واسع فى الوثائق العربية الخاصة بالكتاب

الصوفيين المسلمين، حيث تحدث بالتفصيل عن الحب الأفلاطوني أو الحب العذرى، وخاصة كما ورد عند ابن حزم (الكاتب الأندلسى فى العصور الوسطى) الذى كرس مؤلفا له بعنوان "طوق الحمامة" لوصف المشاعر التى يثيرها الحب العذرى. وقد ترجم هذا المؤلف إلى اللغات الإنجليزية والفرنسية والأسبانية والإيطالية.

٣-دانتى DANTE والإسلام

أما الموضوع الثالث المتعلق بالإرث الثقافى العربى من وجهة نظر أدبية، فهو صلات دانتى بالإسلام. ويرى المستشرق الأسبانى المعروف دون أزين بالاسيوس DAN ASIN PALACIOS الراهب الكاثوليكى، أنه من السهل إثبات وجود أعمال أدبية عربية فى العصور الوسطى - مثل كتابات ابن عربى - تستخدم التراث الإسلامى، وخاصة رحلة الإسراء والمعراج التى قام بها الرسول إلى السماء، وتحتوى على تيمات وصور شديدة القرب من كتاب "الكوميديا الإلهية" لدانتى.

مما لاشك فيه، أنه عند أول ظهور لكتاب أزين ASIN الذى يضم رأيه هذا، حدث هياج فى صفوف المدافعين عن دانتى، فقد بدا لهم أن ما قاله أزين هو انتهاك لروح ملحمته الدينية المسيحية، ولكن سمحت المناقشات شيئاً فشيئاً بوضع الأمور فى نصابها الحقيقى. ودون أن نقلل من عبقرية دانتى وإبداعه، يمكننا أن نعترف بأنه قد استعار بعض صور عالمه الفنى أو بعض مفاهيمه من عذابات جهنم أو من متع الجنة .

ومما يعضد من فكرة أزين ASIN ، وجود نص كتبه العلامة الإيطالى أنريكو سيروللى ENRI-CO CERULLI مع عالم أسبانى من ليبرو دللا سكالا LIBRO DELLA SCALA وتم نشره فيما بعد، وهو عمل يعتبر إعادة إنتاج للنصوص اللاتينية من العصور الوسطى التى تصف صعود محمد ليلا إلى السماء. ويوحى هذا العمل فى حد ذاته بوجود استعارة أدبية دون أن يثبتها بالدليل القاطع.

وفى النهاية، ينبغى أن نشير إلى وجود مجموعة كاملة من الأساطير والأمثولات عبرت البحر المتوسط أثناء العصور الوسطى عن طريق الغربيين القادمين إلى الشرق. وهى أساطير تنتمى فى الأصل إلى الفولكلور الأسبانى والفرنسى والإنجليزى.

ج - رصيد اللقاءات الثقافية الإسلامية - المسيحية فى العصور الوسطى

ذات يوم طُلِب إلى واحد من ألمع المستشرقين الأسبان المعاصرين أن يتحدث عن رأيه فى تأثير الإسلام على بلده، فأجاب قائلاً: "لقد كان للإسلام بالنسبة لنا تأثير علينا وتأثر بنا فى الوقت نفسه" ومع أن هذه الإجابة تأخذ شكلا مقتضباً إلا أنها ربما تقودنا - كما يبدو لى - إلى رصد اللقاءات الثقافية فى العصور الوسطى، ليس فى أسبانيا فحسب وإنما فى أوروبا الغربية كلها.

وقد تمت دراسة الأعمال الأدبية فى الهجاء والمدح - التى تمثل سمة من سمات تأثر الثقافة الإسلامية بالغرب - على يد نورمان دانيال NORMAN DANIEL فى كتابه "صنع الإسلام" "MAKING OF ISLAM"، بطريقة شبه مفصلة، إلا أن ما يهمنا هنا هو دراسة الجانب الإيجابى للقاء الثقافى، لذلك فسوف نقصر حديثنا على التأثر الغربى من خلال ثلاث نقاط للتلاقى الثقافى،هى: صقلية وإيطاليا وأسبانيا.

استغرق فتح صقلية على يد العرب أكثر من سبعين عاما (من ٨٢٧ إلى ٩٠٢)، إلا أنهم استقروا فيها قرنين من الزمن قبل السيطرة النورماندية، وقرنا آخر قبل أن يخرجهم فر يدريك الثانى (١٢٣٣)، فما هى إذن ثمار هذا اللقاء الذى استمر ثلاثة قرون؟ وفقاً لشهادة آمارى AMARI أفضل العارفين بتاريخ صقلية، كان الوجود الإسلامى فى الجزيرة إيجابيا ومفيدا بشكل قاطع، فقد نشطت الدماء الجديدة هيوية الشعب الصقلى - البيزنطى، كما تحسنت الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية بشكل ملحوظ فتضاعفت الملكية الصغيرة وعرفت الزراعة ازدهاراً واضحاً مع ظهور تقنيات جديدة لها. ونستطيع أن نعثر على أثر هذا التحسن فى مفردات الحياة الاقتصادية التى حفظها المواطن الصقلى، والتى انتقلت فيما بعد إلى اللغة الإيطالية، ومنها كلمات خاصة بالزراعة والرى وأعمال الحقول والمزارع والمنتجات الزراعية، ولدينا أيضاً شهادة الرحالتين ابن حوقل وابن جوبايى اللذين يعبران عن إعجابهما بلقاء الثقافة الإسلامية قائلين :"ماتزال فترة وجود العرب فى صقلية أكثر فترات هذه الجزيرة ازدهاراً فى التاريخ، وذلك فيما يتعلق باستغلال مصادرها وبالحياة المادية المرتبطة بها."(١)

أما فيما يتعلق بالحياة الثقافية، فلم يترك العرب أية بصمة جديرة بالإشارة إليها، وإنما اقتصر تأثيرهم على مجالى العلوم الدينية والأدبية كما كان يحدث فى كل البلاد التى يتواجد بها تجمع إسلامى ما. هكذا ازدهر الشعر فى بلاط الـ KALBITES فى باليرمو.

وكان يجب الانتظار حتى حكم الملوك النورمانديين، ليحدث احتكاك ثقافى بين رجال البلاط الملكى ودائرة العلماء والمثقفين المرتبطين بهم، مما نتج عنه مزيج رائع ، والدليل على ذلك اختفاء التعبيرات اللغوية العربية الصقلية بمجرد تولى العائلة المالكة الجرمانية الحكم.

لقد لمع تأثير الوجود العربى فى صقلية فى مجال الفنون التصويرية خاصة. ومع أنه لم يبق من آثار الحقبة الإسلامية فى صقلية سوى أحواض نصف مهدمة فى سيفالو CEFALEE بالقرب من باليرمو، إلى جانب بعض العملات النقدية والنقوش الفنية، إلا أن الآثار العربية النورماندية مازالت تثير الدهشة إلى الآن، مثل كنيسة بالاتين PALATINE التى زين سقفها فنانون مسلمون قادمون من مصر فى أغلب الظن، ومثل قصر زيسا ZISA وكوبا CUBA ومعمار باليرمو وأماكن أخرى.

وقد كتب البروفيسيرف - جابر ييلى F. GABRIELI قائلاً: "يمكن أن يقودنا تحليل عادات الشعب الصقلى وعلم نفسه الفردى والجمعى اليوم إلى الإرث العربى القديم، وحتى إن ظهر ذلك من خلال بعض المظاهر التى لايمكن اعتبارها إيجابية تماما، فإن ميزان التاريخ الاقتصادى والاجتماعى والثقافى أثناء الحقبة الإسلامية يميل بشدة لصالح هذا الإرث".(٢)

فى إيطاليا ، كانت الأمور تدور بشكل مختلف، فقد ظهر العرب هناك فى فترات متقطعة، ولم يستطيعوا أن يستقروا هناك إلا أثناء الفترات القصيرة لإماراتى APULIEو BARI. كانوا يكتفون بغارات سريعة على الساحل الإيطالى، مثل غارة ٨٤٦ على كنيستى القديس بطرس والقديس بولس فى روما، ومعركة أوستيا OSTIE عام ٨٤٩. وفى الحقيقة، أنه على مدى قرنين من الزمن من السيطرة الإسلامية على صقلية كان الجنوب الإيطالى يعتبر المسلمين بمثابة محرضين على القلاقل يستغلون الانشقاقات الموجودة أصلا بين اللومبارديين والبيزنطيين والجمهوريات الساحلية، ليحاولوا الحصول على أكبر قدر من الاستفادة المالية الممكنة. هكذا انعدم الإسهام العلمى والثقافى العربى فى إيطاليا.

من ناحية أخرى، مارس العرب تأثيرهم على الإيطاليين من خلال طرق أخرى سلمية، مثل التجارة والرحالة والعلماء بل ومن خلال انتقال الثقافة الأسبانية - الإسلامية إلى إيطاليا فيما بعد، ويمكننا أن نشير إلى بعض العناصر العربية فى فن جنوب إيطاليا، مثل آثار ساليرنو SALERNO وأمالفى

AMALFE وكانو سادى بوجليا CANOSA DI PUGLIA، ومثل وجود عديد من الأدوات الفنية الصغيرة فى خزائن الكنائس الواقعة ليس فقط فى جنوب إيطاليا وإنما فى وسطها أيضاً (لازيو LAZIO ومارش MARCHES وتوسكانا TOSCANE).

وفى النهاية، ظهرت مهمة المترجمين - وخاصة قسطنطين الإفريقى - لتكشف للعالم اللاتينى عن ثراء علمى الطب والصيدلة عند العرب حتى النصف الثانى من القرن الحادى عشر، أى قبل وصول المد العلمى الإسلامى إلى أوروبا عن طريق أسبانيا. وعن طريق أشبانيا مارس العرب تأثيرهم فى إيطاليا بعد عام ١٠٠٠، وليس عن طريق الشرق العربى مباشرة.

وتعتبر اللغة معيارا جيداً لقياس التأثير العربى على الحضارة الإيطالية حيث نجد عديداً من المفردات اللغوية ذات الأصل العربى فى مجالات التجارة والعلوم (علم الفلك والنجوم وعلم الطب) والفلسفة والحرف الفنية.

* * *

وتأخذ مسألة التبادل الثقافى الإسلامى - المسيحى أبعادا مختلفة عند حدوثها عن طريق أسبانيا، ففى هذه الحالة يتعلق الأمر بشبه جزيرة أيبيريا كلها. وبفترة من الزمن تمتد إلى سبعة قرون، أى أن المسألة تصبح مسألة منطقة أسس العرب فيها إمبراطورية حقيقية وحضارة براقة.

وبغض النظر عن لحظات اضطهاد العرب للمسيحيين بناء على رغبتهم المستميتة فى الاستشهاد، يمكننا أن نقول إن المنتجات المسيحية استمرت فى حياتها بالأسلوب المسيحى، مع الاحتفاظ بالكنائس والأديرة ومديريها المسئولين ومعلميها المتخصصين إلى جانب القضاة المسيحيين الذين كانوا يطبقون الدستور القوطى القديم LIb ER JUDICUM. وكان الأمراء يصدقون بشكل عام على اختيار كبار موظفى الكنيسة الذين يحددهم مطران طليطلة وأسقف قرطبة فى مناخ انتشر فيه العرب وسط المواطنين المسيحيين كما قال آلفارو ALVARO القرطبى فى شهادته التى أشرنا إليها من قبل. وقد كانت اللغة الرومانية المشتقة من اللغة اللاتينية - الايبيرية هى لغة الشعب الأسبانى فى المدن والقرى، كما قدمت للغة العربية العامية فى أسبانيا مفردات خاصة. وكان يوجد عدد لابأس به من المسلمين يتقنون اللغتين العربية والرومانية.

هكذا نشأت حياة يومية مشتركة من خلال التبادل التجارى والفكرى، وفى الوظائف العامة والحياة البسيطة. وحتى على مستوى العائلات الملكية، حدثت زيجات بين العرب وأمراء

أسبانيا.

وكان سفراء ممالك الشمال ، مثل القسطنطنية وألمانيا (التى أرسلت سفيرها چون دى جورز عام ٩٥٦ إلى أسبانيا)، الذين تم استقبالهم فى احتفالات ملكية خاصة يذكرون دائماً المسيحيين فى أسبانيا بأن لهم أخوة فى الإيمان عبر الحدود.

ومن أهم تأثيرات الوجود العربى تأثيره على اللغة الأسبانية، فيمكننا أن نجد فى مصطلحات العصور الوسطى، بل وفى المصطلحات الحديثة أيضاً، عديداً من الكلمات ذات الأصل العربى وخاصة فى مجالات التنظيم المدنى والعسكرى والإنشاءات ومؤسسات الدولة وفى أسماء الأماكن وفى بعض التقنيات الزراعية وعلم النبات. ويمكننا أن نقول إن التأثير العربى وصل إلى قمته فى القرن العاشر الميلادى، لكنه امتد حتى القرن الخامس عشر أيضاً، فقد كان ملوك كاستيلا وآراجون يحبذون هذا التأثير لدرجة أنهم اتخذوا لأنفسهم احتفالاً ملكيا مستوحى من احتفالات أمراء وسادة قرطبة العرب، كما قام بعض سادة الأسبان فى العصور الوسطى بدق عملات نقدية لها وجهان أحدهما عربى والآخر من كاستيلا.

أما على المستوى الفنى، فقد أوضحت الدراسات التى قام بها الباحثون على جانبى جبال البيرينى - وخاصة دراسات إميل مال EMILE MALE - تأثير الإسلام فى أسبانيا على الفن الرومانى. و"قد أوضحت هذه الدراسات أن الفن الرومانى فى منتصف العصور الوسطى يدين - سواء بشكل مباشر أو غير مباشر - إلى الإسلام فى أسبانيا، قبل القرن الثانى عشر الميلادى، بسلسلة من الاستعارات الفنية التى أثرت على تيمات تصميم الديكور الداخلى والخارجى فى الأبنية أكثر من تأثيرها على نظام المعمار ككل." (٣)

كذلك نشأت فنون وسيطة، مثل الفن المستعرب وفن الموديچار (٤)، وقد ظهر الفن الأول منذ القرن التاسع الميلادى فى أسبانيا المسيحية وحل بالكامل محل الفن الأستورى ASTURIEN(٥) المتأثر بفن القوط الحكماء (٦) وتتميز الكنائس على طراز الفن المستعرب، والتى شيدت فى كاستيللاوليون وجاليس باستخدام دائم للقباب على شكل حدوة حصان. وقد مارس الفن الإسلامى تأثيره على الفن الرومانى إما من خلال الفن المستعرب، أو من خلال الفن الذى جلبه الخلفاء العرب مباشرة إلى أسبانيا.

كما مارس الفن الإسلامى تأثيره أيضاً على العمارة غير الدينية، أى على الأبنية المدنية وأعمال البناء العسكرى

وبناء الكبارى وحفر القنوات، وكذلك على تطور الفنون الصغيرة، مثل أعمال العاج والسيراميك وصياغة الحلى وصناعة السجاد والأسلحة فى طليطلة وصناعة الجلود فى قرطبة. وغالبا ما تحمل الصلبان والتيجان الملكية فى كاستيللا، والملابس الكنسية الفخمة- التى كان رجال الكنيسة لايزالون يستخدمونها فى احتفالات القداس الأسبانية - زخارف تنتمى مباشرة إلى الفن الأسبانى - المغربى، بل أنه يمكننا اكتشاف بعض الآيات القرآنية على ديكورات الأرابيسك، إلا أنها تختلف عن الأصل بسبب تعاقب الناسخين عليها"(٧)

وعلى المستوى الفلسفى والدينى، فقد أشرنا فيما سبق إلى فريق المترجمين الذى عمل فى القرن الثانى عشر الميلادى - تحت تشجيع وإشراف الأسقف ريمون - على تحويل أهم الأعمال الفلسفية العربية إلى اللغة اللاتينية، مثل أعمال الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد - وظهرت فيما بعد بعض الأعمال الأسبانية المستوحاة من هذه الكتابات العربية، ثم انتقلت من أسبانيا إلى أوروبا.

ومع امتداد الفتح العربى، أصبح إرث الثقافة العربية سهل المنال أكثر فأكثر وبدلا من أن يلفظه سادة البلاد المسيحيون، أخذوا يعترفون بأهمية إخضاعه لخدمة الإنتلجنسيا المسيحية. لذلك أخذ الفونس العاشر على عاتقه مهمة ترجمة التراث العربى وتطويعه لأغراض الثقافة الأجنبية، فأسس فى عام ١٢٥٤ فى أشبيليه معهدا للدراسات اللاتينية والعربية حيث قام فريق من المترجمين المسيحيين والمسلمين واليهود على الأخص ، بتحويل عدد كبير من الأعمال العلمية والأدبية وخاصة "كليلة ودمنة" و"سندباد" ، إلى لهجة كاستيللا.

بعد أن أشرنا إلى موضوعى الحب العذرى والشعر الغنائي، ينبغى أن نتحدث عن التشابه بين المتصوف الإسلامى الأندلسى ابن عبادة الراوندى (المتوفى عام ١٣٩٠) والقديس جون دولاكروا JEAN DE la CROIX ، الذى أشار إليه أزين بالاسيوس ASIN PALACIOS

وكما رأينا فالعلاقات الثقافية بين الغرب المسيحى والشرق المسلم لم تنقطع طيلة العصور الوسطى ، وعلى مدى سبعة قرون فى أسبانيا كانت الحياة اليومية تنسج العلاقات الثقافية بطريقتها الخاصة بين معتنقى الديانتين.

وحتى تكتمل الرؤية بعض الشىء ينبغى أن نوضح الشق الثانى من هذا التبادل الثقافى، أى تأثير الثقافة الغربية (والتى لاشك فى جذورها

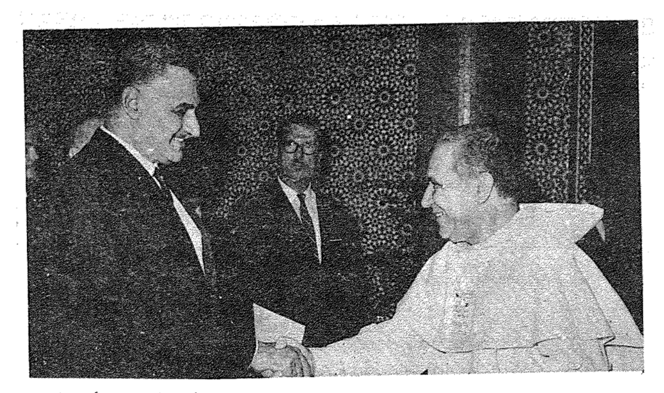
المسيحية) على الشعوب المسلمة. وبما أن الحديث لايتيح لنا التطرق إلى هذا الأمر باستفاضة فسنكتفى بما يلى:

فى المجتمع الإسلامى فى العصور الوسطى: ذلك المجتمع المحكوم بالشريعة المستوحاة أساسا من القرآن ومن التراث الدنيوى، أثار التأثير الغربى دوامة قبل أن يثير صدمة حقيقية. وبالنسبة إلى الشرق الأدنى أعطت حملة بونابرت على مصر - على الرغم من قصر مدتها (١٨٠١ -١٧٩٨) - التأثر الأول . ومع محمد على أصبحت حركة التأثير بالغرب أكثر ثقافة وخاصة فى مصر فى المجالات الصناعية والزراعية والمواصلات والتعليم حتى تأسس جيش حديث وتبنت الدولة الدساتير الغربية فى مجال العدالة. أما تأسيس جامعتين - إحداهما فرنسية للأباء اليسوعيين وأخرى أمريكية - فى بيروت - فقد ساعد على استقطاب الطموحات العربية، كما ساهم بشكل كبير فى إعداد صفوة المثقفين التى أصبحت هكذا على وعى بهويتها. وأثناء القرن التاسع عشر وحتى وقتنا هذا وجدت فكرة "تحدى" الغرب من قبل الإسلام أثرا كبيراً فى مختلف مجالات النشاط الإسلامى:

أى فى المجال الفكرى (علميا وتاريخيا ودينيا وتكنولوجيا)، وفى المجال الاجتماعى (من ناحية الحركتين الاشتراكية والنسائية). وأخيراً فى المجال السياسى (فى الحركة الوطنية).

فى هذه الأطر الجديدة المختلفة عن أطر العصور الوسطى دون أن تفقد التواصل معها، يمكن أن يستكمل الحوار الثقافى مسيرته. وفى هذا المجال، لايتعلق الأمر بالجدل أو الاختلاف بقدر ما يتعلق بالتبادل الأخوى العلمى حول الواقع التاريخى الملموس، فما أكثر الأعمال العظيمة التى تحققت هنا وهناك لتتغنى بعظمة الله، وثراء كلمته،وروعة خلقه من خلال مختلف أشكال الفن والعلم، مثل الرسم التصوير والنحت، والأبنية العامة، والمساجد والكاتدرائيات، والكتابة والنقوش، والموسيقى، والفلسفة وعلم اللاهوت، والشعر، والمؤسسات الخيرية، والمستشفيات والمعاهد العلمية، وذلك بأسلوب معين يغذيه الإيمان ويخدم البشر ليمجد الله.

وتعد دراسة الإرث الثقافى والدينى المتبادل أقوى ضمان لحماية الأدوار الثقافية فى مختلف المجالات الدينية فى عالم اليوم، ففى البلاد التى تتعايش فيها أديان مختلفة وثقافات مختلفة



خاصة بها، تصبح "التعددية الثقافية" ذات ثمار مضمونة. ليعمل المسلمون والمسيحيون اليوم، إذن ، على خلق برنامج ثقافي وعالم متآخٍ من أجل سعادة البشرية.

الهوامش

(١) F. GABRIELI "الإسلام فى عالم البحر المتوسط"

LSLAM IN THE MEDI-
TERRANEAN WORLD
THE LEGAY OF ISLAN، ١٩٧٤

(٢) المرجع نفسه

(٣) L'EVE - Provencal "الحضارة العربية فى أسبانيا"
LA Civilisation ARABE EN ESPAGNE، القاهرة ١٩٨٣

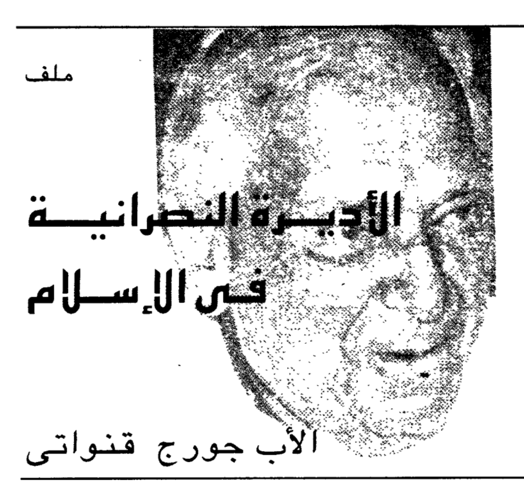
(٤) فن المودیجار -L"ART MU DEJAR : فن نشأ وتطور فى أسبانيا من القرن الثانى عشر إلى القرن السادس عشر واتسم بتأثير الفن الإسلامى عليه. (المترجمة)

(٥) الفن الأستورى: L"ART ASTURIEN نسبة إلى إستوريا، وهو إقليم أسبانى حمل اسم مملكة أوفييدو OVIEDO عام ٧٥٧ ميلاديا، ثم اسم مملكة ليون LYON عام ٩١٣ م (المترجمة)

(٦) القوط الحكماء: Les Wisigoths اسم قبيلة جرمانية تنقلت حتى وصلت إلى الاستقرار فى أسبانيا حتى القرن الثامن الميلادى عشية الفتح العربى للبلاد. (المترجمة)

(٧) LEVE - PROVENCAL "الحضارة العربية فى أسبانيا" LE Civilisation Arabe en Espagne القاهرة ١٩٣٨.

ملف



الأديرة النصرانية في الإسلام

الأب جورج قنواتي

لقد خصص الأستاذ **حبيب زيات** بحثاً مطولاً عنوانه "الديارات النصرانية فى الإسلام". وهو بحث دقيق يدل على سعة اطلاع المؤلف ووقوفه على كثير من المصادر المخطوطة التى يصعب على غير المتخصص الوصول إليها. ونحن فى وصفنا هذا لحالة الأديرة فى المجتمع العربى الإسلامى فى القرون الوسطى، سنأخذ كثيراً مما ورد فى بحث الأستاذ **حبيب الزيات** المنشور فى مجلة المشرق سنة ١٩٣٨

* * *

من الغريب أنه لا يوجد فى مؤلفات القرون الوسطى المسيحية كتاب شامل عن الديارات فى الإسلام. وغاية ما انتهى إلينا فى الكلام على طائفة منها، هو المجموع الذي عني بكتابته الشيخ المؤتمن **سعد الله بن جرجس بن مسعود**، من أقباط القرن السادس للهجرة وهو فى مجلدين، طبع أحدهما منقولاً للشيخ **أبى صالح الأرمني** مع ترجمته إلى الانجليزية عن الأصل،
(B,T,A Evetts, The Churches Monasteries of Egypt' Oxford 1895)

وبقى الآخر مخطوطاً مخبوءاً فى حوزة أحد كتبة القبط.

وقد نشر منذ بضع سنين (سنة ١٩٧٢) الأب **متى المسكين** كتاباً ضخماً عنوانه:

"الرهبنة القبطية فى عصر القديس **انبا مقار**" (٨٨٠ ص مزود بالصور) ولكنه اقتصر فيه على أديرة القطر المصرى.

* * *

أما عند المؤرخين والأدباء المسلمين، فالمؤلفات التى تناولت موضوع الأديرة عديدة. وقد حاول الأستاذ **حبيب الزيات** أن يحصيها، وزاد عليها الأستاذ **كوركيس عواد** بيانات وتفاصيل هامة. ونحن نورد هنا هذه المصادر:

١- **كتاب الحيرة وتسمية البيع والديارات ونسب العابدين، لهشام بن محمد الكلبى** المتوفى سنة ٢٠٤/٨١٩م ("إرشاد الأريب" **لياقوت** ٧: ٢٥٣) وهو مفقود والأرجح أنه هو نفس المصنف المشار إليه فى كتاب "مسالك الأبصار" **للشهاب العمرى** فى الكلام على دير الاسكون(١:٣١١)

٢- **كتاب الديارات، لأبى الفرج الاصبهانى** صاحب "كتاب الأغانى" المتوفى سنة ٣٥٦ ("وفيات الأعيان"، لابن خلكان، ص٤٢٦). مفقود. وبقيت نقول منه في معجم البلدان" **لياقوت**، و"معجم ما استعجم" **للبكرى**، و"مسالك الأبصار"، **للعمرى**، وروايات شتى عنه فى كتب الأدب.

٣- **كتاب الديرة، للسرى الرفاء الموصلى** الشاعر، المتوفى فى بغداد سنة ٣٦٢/٩٧٢م، وقد ضاع ولا يعلم لأحد رواية عنه.

٤- **كتاب الديارات، لأبى الحسن علي بن محمد الشابشتي** الكاتب المتوفى ٣٨٨/٩٩٨م. ذكر فيه كل دير بالعراق والموصل والجزيرة والشام والديارات المصرية، وهو على أسلوب "الديارات" للخالديّين **وأبى الفرج الأصبهانى** ("وفيات الأعيان"، ص٤٢٦). كان منه نسخة ثمينة مزوّقة وقف عليها **شمس الدين محمد بن طولون الدمشقى** فى القرن العاشر للهجرة (انظر "ذخائر القصر فى تراجم نبلاء العصر"، **لابن طولون الحنفى**، رقم ١٤٢٢ من الخزانة التيمورية).

وتوجد عن هذا الكتاب نسخة مخرومة فى مكتبة برلين، سقط منها جانب من ديارات العراق، وكل ديارات الشام، ما خلا دير البُخت، وفى دار الكتب المصرية نسخة عنها خطية قليلة الضبط. وأخرى مصورة فى الخزانة التيمورية، وعنها صورة فى مكتبة **حبيب زيات**. وقد عنى بتحقيقه ونشره الأستاذ **كوركيس عواد** ببغداد، سنة ١٩٥١. وقدم له مطولا، فأشار إلى ما نُشر من فصول هذا الكتاب، وترجم للمؤلف ترجمة مسهبة، مشيراً إلى مؤلفاته وإلى نهجه فى كتاب الديارات، كما أنه أعطى

بيانات دقيقة عن الكتب العربية القديمة التى بحثت فى الديارات، وقد أضاف في آخر الكتاب عدة فهارس قيمة (١ـ أسماء الأشخاص؛ ٢- أسماء الأمم والقبائل والجماعات والملل والنحل؛ ٣-أسماء الأمكنة والبقاع والديارات والأعمار والكنائس؛ ٤- أسماء الكتب والرسائل والمقالات والمجلات والجرائد؛ ٥- الآيات القرآنية والأحاديث والأمثال والحكم والأقوال السائرة؛ ٦- القوافى؛ ٧- فهرس عمرانى (وفيه الألفاظ الدخيلة والمعربة، والمصطلحات وألفاظ النصرانية، ولغة الحضارة والحيوان والنبات والأحجار، والمأكل والملبس والمسكن، وغير ذلك مما لم يدخل فى الفهارس الأخرى السابقة)؛ ٨- فهرس محتويات الكتاب، وقد طبع طبعة ثانية فى بغداد ١٩٦٦.

وقد حلل الأستاذ **كوركيس** بدقة نهج **الشابشتى** فى كتابه، وأشار إلى أنه "لم يورد فى كتابه إلا ما لذ وطاب من مستملح الأخبار وبديع الصفات، ولم يتعرض إلا لما كان فيه متعة للقارئ "(ص١٩). أما من حيث الكلام على الديارات واحدا واحداً" فإن **الشابشتى**، حين يعقد فصلاً عن دير ما، ينوّه بموقعه ورهبانه وما اشتهر به، ويورد شيئاً من أقوال الشعراء فيه، وقد يشير إلى بعض الحوادث التى جرت فيه. فإذا فرغ من ذلك انتقل إلى ايراد اخبار وحكايات ونكت وأشعار تتصل فى جملتها بالدير ذاته، بل تتعلق بأشخاص قالوا فى ذلك الدير شعرا، أو جرت لهم فيه حادثة، أو وقع لهم خبر يتصل من قريب أو من بعيد بذلك الدير" (ص.٢-٢١)

وقد يطيل أحياناً الشابشتى الكلام على بعض الأديرة، فيكاد ينفرد باستيعاب اخبار شخص من أعلام الأدب أو السياسة أو الإدارة فيورد من أشعاره، إن كان ممن يقول الشعر، أو جانباً من أخباره ونوادره ومجونه.

٥- **الأديرة والأعمار فى البلدان والأقطار**،ويعرف بكتاب الديارات الكبير **لأبى الحسن على بن محمد العدوى الشمشاطى** (المائة الرابعة للهجرة/العاشرة للميلاد) . يقول عنه **حبيب الزيات**:" وفى جزء من تاريخ بغداد **لابن النجار**" إنه كان شاعراً يمدح الملوك . أصله من الموصل سكن بغداد ودخل واسط فى سنة أربع وتسعين وثلثمائة (١٣٠٢/٤م) (رقم ٢١٣١ خزانة باريس ص ٣٤)، وفى "بغية الطلب" فى تاريخ حلب، **لابن العديم** عدة مطالعات فيه وروايات عنه لم نجدها فى غيره من كتب الديارات، فلا شك أنه كان أوسع اشتمالاً وأغزر فوائد منها كلها. لذلك وصفه صاحب الفهرست بالكبير، ولعل هذا التوسع، مع قلة إقبال النساخ على

كتابة غير مصنفات الحديث واللغة، كان سبب إهماله وندرة نسخه" (ص٦).

٦- كتاب الديَرة، لمحمد بن الحسن بن رمضان النحوى ("ارشاد الأريب" ٦: ٤٩٥) ذكره **ابن النديم** ("الفهرست" ص٨٥)، ولم يعين سنة وفاة مؤلفه. وعنه نقل **ياقوت** ("معجم الأدباء" ٦:٤٩٥) وعن الثاني نقل **السيوطى** (بغية الوعاة، ص ٣٣) دون أن ينوه بهذا الكتاب. وقد فقد.

٧- رسالة فى دير مار سمعان العمودى ورهبانه، لقيصر الانطاكى، من رهبان هذا الدير، فى المائة عشرة للميلاد. منها نسخة لدى ورثة **رزق الله باسيل** فى حلب، ذكرها الأب **بولس سباط** فى فهرسته (جزء ١، ص ٦٠، رقم ٤٩٢) ولم يصفها.

٨- رسالة فى أديرة مدينة انطاكية ورهبانها،لقيصر الانطاكى المار ذكره، منها نسخة لدى ورثة **رزق الله باسيل** فى حلب، ذكرها **سباط** فى فهرسته (ج١،ص٦٠. رقم٤٩٣).

٩- أخبار أديرة ورهبان مصر، لفرج الله الاخميمى،الشماس القبطى، من أهل المائة الرابعة عشرة للميلاد. هذا الكتاب لم يطبع. منه نسخة خطية فى خزانة القمّص **عبد المسيح صليب البرموسى المسعودي**، فى القاهرة. ذكرها سباط فى فهرسته (ج١ ص٥٧، رقم ٤٣٩).

١٠ وصف طور سينا وأبنيته، لافرام الشماس الذي عاش فى أواخر المائة السادسة عشرة وأوائل السابعة عشرة للميلاد. قال فى صدره: "نبتدئ بعون الله وحسن توفيقه نشرح عن دير طور سينا المقدس، وعن الكنائس التى فيه وعلى قلاليه، وعلى الجبل المقدس وعلى الكنائس والقلالى التى فيه والديورة أيضاً.. إلخ

ولهذا الكتاب جملة نسخ خطية، منها نسخة لدى ورثة القس **ميخائيل بصال** فى حلب. ذكرها **سباط** فى فهرسته (ج١، ص٣٠، رقم ٢١٢)، وثانية فى خزانة كتب الفاتيكان. Ar) (٢٨٦ n، وثالثة فى خزانة باريس (دى سلان، de Slane رقم ٤/٣١٢)، وفى الخزانة الشرقية ببيروت (المشرق (٩[١٩٠٦] ص ٧٣٧، شيخو "المخطوطات العربية لكتبة النصرانية" ص ٣٧، الرقم ١١٢).

وهذا الكتاب نقله إلى اللاتينية المستشرق الإيطالي **اغناطيوس جويدى** (I- Guidi) وطبعت الترجمة فى مجلة: Revue Biblque- 3 juil- let- 1906, p 433-442 ثم نشر الأب **لويس شيخو اليسوعى** نص هذا الكتاب فى مجلة المشرق (٩[١٩٠٦] ص٧٣٦-٧٤٣،٧٩٤-٧٩٩).

١١- تاريخ دير الزعفران، لأيوب الراهب السريانى الآمدى،

بدير الزعفران، الذي كان لا يزال حيا سنة ١٧١٧م. من الكتاب نسخة لدى المطران **الياس هلولي السرياني** بالقدس، ذكرها سباط في فهرسته (جـ ٢، ١٩٣٩، ص ١١، رقم ١٠٩٧).

* * *

وهناك كتب تاريخ أو أدب يوجد فيها أخبار عن الأديرة منها:

معجم ما استعجم، للبكري المتوفى سنة ٤٨٧ و/ ١٠٩٤م جـ ١ ص ٣٥٩- ٣٨١، طبعة وسنفلد في غوتنجن (١٨٧٦)؛ أو جـ ٢ ص ٥٧٠- ٦٠٧ بتحقيق مصطفى السقا (القاهرة ١٩٤٧). وفي هذا الباب وصف لثمانية وثلاثين ديرا.

- **معجم البلدان، لياقوت الحموى** المتوفى سنة ٦٢٦هـ/١٢٢٨م. جـ ٢ ص ٧٢٤- ٧٢٦ من طبعة وستنفلد في ليبسك (١٨٦٧)؛ أو جـ ٤ ص ١١٩- ١٨٥، وجـ ٦ ص ٢٢٠- ٢٢٣؛ طبعة القاهرة (١٩٠٦).

- **المشترك وضعا والمفترق صقعا، لياقوت الحموى**. ص ١٨٩- ١٩٢ طبعة وستنفلد في غوتنجن سنة ١٨٤٦. وصف فيه عشرة اديرة يشترك كل اسم منها في أكثر من موضع.

-**آثار البلاد وأخبار العباد، للقزوينى** المتوفى سنة ٦٨٢/١٢٨٣م، ص ١٣١، ١٣٢، ٢٤٧، ٢٤٩، ٣٥٦ من طبعة وستنفلد، وقد تكلم في هذه الصحائف على تسعة عشر ديرا.

- **مراصد الاطلاع في أسماء الأمكنة والبقاع، لابن عبد الحق** المتوفى سنة ٧٣٩هـ/ ١٣٠٨م. جـ ١، ص ٤٢١-٤٤٣ من طبعة ليدن سنة ١٨٥٢؛ ص ١٧٤- ١٨١ من طبعة إيران على الحجر.

-**مسالك الأبصار، لابن فضل الله العمرى** المتوفى سنة ١٣٤٨/٥٧٤٩ م، جـ ١، ص ٢٥٤- ٣٨٦، بتحقيق **أحمد زكى باشا**، القاهرة ١٩٢٤. وفي هذا الباب نعوت مائة وستة أديرة استعان في كتابة بعضها بكتب الديارات **لأبى الفرج الاصبهانى وللخالدى وللشباشتى**.

- **الدّر الملتقط من كل بحر وسفط، لمحمد بن على بن محمود الكاتب الدمشقى**، أنجزه في شهور سنة ٧٤٣هـ/ ١٣٥٢. وهو مخطوط في خزانة المتحف البريطاني بلندن (رقم Add.19408) وصفه الأستاذ **حبيب زيات** في بحثه(ص ٦-٧) في الصفحات ١١٧-١٣٤ منه، وصف تسعة عشر ديرا أولها دير الروم وآخرها دير مرّان بظاهر دمشق.

- **ذكر ديارات النصارى**، في كتاب "الخطط" **للمقريزى**. اقتصر فيه على تعديد أديرة الأصقاع المصرية، وتعريف منشئيها وأحوالها. ونقل عن **الشابشتى وياقوت الرومى** أخبار ما كان مقصوداً منها للقصف واللهو.

وفى كثير من الكتب العربية الأخرى إشارات إلى الأديرة، مثل "تاريخ" **الطبري**، و"الكامل" **لابن الاثير**، و "تاريخ" **يحيى بن سعيد الانطاكى**، و "المجدل" لعمرو بن متي، و "المجدل" **لمارى بن سليمان**، و "**التاريخ السعودى**"، و "تاريخ أبى صالح الأرمنى".

* * *

وذكر الأستاذ **كوركيس عواد** بعض الكتب التى تناول فيها مؤلفوها أخبار الرهبان وحياتهم فى أديرتهم، وما عندهم من نظم ورسوم يتبعونها فى حياتهم. مثل:

١- **أخبار الرهبان، لأبى القاسم تمام بن محمد الرازى**. ذكره السخارى والحاج خليفة، دون أن يصفاه.

٢- **كنّاش الأديرة والرهبان، لأبى الحسن المختار بن الحسن بن عبدون**، المعروف بابن بطلان الطبيب البغدادى النصرانى المتوفى سنة ٤٤٤هـ/ ١٠٥٢م. ذكر فيه الأمراض العارضة لرهبان الأديرة ومن بُعد من المدينة. ومن هذا الكتاب بضع نسخ خطية: نسخة فى خزانة باريس الوطنية (de Slane دوسلان ٤/٢٩١٨)؛ ونسخة فى غوطا (رقم ٣/١٩٥٢)، وأخرى فى غوتنچن (رقم ٩٧)، وأخرى لدى أسرة حكيم فى حلب (سباط "فهرست"، جـ١، ص٩، رقم ٢٧).

٣-**الرهبان فى ديارتهم**، وهو فصل من كتاب "القوانين الرسولية والأحكام الدينية"، فيه الكلام على رؤساء الديارات، والرهبان وزيّهم، وحدود الرهبانية، واتخاذ النساء والخوات فى رهبنة النساء.

٤- **رسالة فى ترتيب الرهبان الذين كانوا فى أديرة مصر، ليوحنا الراهب** المتنسك الرومانى، المعروف باسم **كاسيانوس** (Cassien)، المتوفى سنة ٤٣٣م. نقلت إلى العربية فى تاريخ مجهول ولا يُعرف اسم ناقلها. يوجد منها ثلاثة مخطوطات (سباط "فهرست"، جـ١،ص٦١، رقم ٤٩٤).

٥- **كتاب تعليم الرهبان**، لمؤلف مجهول، ضمن مجموع مؤرخ بسنة ١٢٦٥م (سباط "مكتبة"،جـ١، ص١٤٤، رقم ١/١٠٣١).

٦- **بستان الرهبان، أو فردوس الرهبان**، منسوب إلى **صفرونيوس** بطريرك أورشليم، المتوفى سنة ٦٣٨م. والصواب أنه **ليوحنا موسخوس** (Moschus). توجد منه مخطوطات عديدة (انظر مقدمة كوركيس عواد ص٣٠).

ملف

مقدمة كتاب «التوحيد»:

الله والوجود والصفات

تأليف: لوى جاردى
• وجورج قنواتى
ترجمة: نورا أمين

حينما نتناول الفقه الإسلامى عن طريق علم اللاهوت المسيحى، نخاطر بأن نطبق عليه ليس فحسب المصطلحات المستخدمة فى هذا الأخير، بل أيضاً المدلولات التى صاغها لنا، وذلك بالشكل الذى يجعلنا نقوم بعملية توفيق ملاءمة بين العلمين تفقد فقه الدين الإسلامى خصوصيته فى النهاية ، تحت ستار التأليف بين هذا وذاك. مما يعنى أن ترجمة "الإمامة" بوصفها "باباوية" SUMMO PANTIFICATU أو "الرؤيا" بوصفها "الرؤى المباركة" VISIO BEATIFICA، أو حتى الحديث عن تناول ابن رشد لعلم الدين من خلال تناول سان توماس له إنما يجعلنا نجازف بتضليل القارىء الغربى غير المهيأ لاستيعاب أمور الدين الإسلامى.

ويختلف الفقه الإسلامى - سواء فى مضمونه أو فى بنيته ومنهجه - بشدة عن اللاهوت الكلاسيكى عند سان توماس. وحتى نوضح موقفنا سوف نتناول فقه الدين الإسلامى بمعناه الفنى الدقيق من ناحية، أى بوصفه "علم الكلام" أو "علم التوحيد" حيث تتم دراسة ذات الله ووجوده وصفات النبوة (والخلافة) والغايات الآخرة، كما سوف نتناوله من ناحية أخرى بمعناه الأشمل والذى يتضمن مجموع "العلوم الدينية" بما فيها علم الكلام وعلم التفسير

والحديث والسنة والفقه وأصوله وصولا إلى علم التصوف.

وسوف نتعرض في مقالنا هذا إلى علم الدين *في تعريفه الفني البحت ومن خلال التيمات التالية:

(١) مصادر علم الدين
(٢) علاقات علم الدين بالوحي والنبوة
(٣) علاقات علم الدين بالإيمان والعقل
(٤) مكانة علم الدين في مجموع المعرفة

مصادر علم الدين

لنتذكر أن الإسلام دين "موحى به" (أو "منزل")، أي أنه الدين الحقيقي لكل البشر، وبما أن الله واحد فالدين الحقيقي أيضاً واحد لكل البشر. لقد أقام الله هذا الدين الحقيقي منذ بداية العالم، إلا أن البشر بمكرهم قد حرفوا فيه على مدار القرون. مع ذلك فقد أرسل الله إلى البشر عديدا من رسله وأنبيائه ليعود بهم إلى الطريق الصحيح. وفي النهاية، أرسل لهم "محمد" حاملا طزاجة الدين الحقيقي الأول، وشكله النهائي الذي تجسد في القرآن كتاب الله في أفضل أشكاله، وكلام الله المنزل من السماء والموحى به إلى رسوله العربي، هذا الكتاب الذي صار منذ ذلك الوقت ميثاق عشاق الله الحقيقيين. هكذا يعتبر فقه الدين الإسلامي علماً قرآنياً في جوهره، علما يقوم - من خلال البرهان العقلي - على الدفاع عن الحقائق المتضمنة في النص المقدس.

وحتى نستوعب - من وجهة نظر مسيحية - المكانة الأولية للقرآن، علينا أن نقارنه ليس بالإنجيل، ولكن بالمسيح نفسه. وإذا أردنا أن نعبر في صيغة موجزة عن علاقة كل من الديانتين بالأخرى لاستطعنا القول بأن الكلمة إذا كانت قد تحولت في المسيحية إلى جسد، فقد تحولت في الإسلام إلى كتاب.

في الواقع أن ما يقابل الإنجيل وحياة المسيح وتعاليمه، في الإسلام، هو الحديث والسنة النبوية ثاني مصادر علم الدين الإسلامي ومما لاشك فيه أن عالم الدين الإسلامي. يصر ويؤكد على سمو النص المنزل بالمقارنة بالنصوص الأخرى، إلا أنه في مجال التطبيق يأخذ نص الحديث النبوي الصحيح وسلوك الرسول

*فضلت استخدام كلمة "علم الدين" في مواضع العناوين التي ساقها المؤلفان لوصف الفقه الإسلامي واللاهوت المسيحي في الوقت نفسه، وذلك لمحايدة هذا التعبير ومن ثم جمعه بين المجالين. (المترجمة)

وصمته وتصرفه فى هذا الظرف أو ذاك ، قيمة قياسية فى صياغة المذهب الدينى. مما يقودنا من جديد للقول بأنه إذا كان فقه الدين الإسلامى علما قرآنياً فى المقام الأول - كما أكدنا من قبل - فإنه كذلك بشرط قراءة القرآن وتأويله فى ضوء تعاليم الرسول. وعلى الرغم من أن المسلمين يرفضون إطلاق اسم "المحمديون" عليهم ، بمعنى حواريي محمد، مفضلين اسم "المسلمون" بمعنى الذين يسلمون أمرهم إلى الله ، فإنه يبقى أن هذا التسليم الذى يمارسونه إلى جانب سلوكهم الفكرى والعلمى، يحمل البصمة العميقة لمحاكاة "محمد".

من ناحية أخرى، فقد تبلورت هذه العقلية المحمدية بشكل ما منذ الأجيال الأولى فى الإسلام ، وانتقلت إلى الأجيال التالية فى وفاء وحماس عبر القرون حتى أصبحت الأمة الإسلامية تحتفظ لنفسها ببيئة فكرية وروحية مناسبة لتطبيق الشريعة، أو قانون الإسلام، وللحفاظ على تماسكها كأمة. هكذا ، ومع أنه لايوجد فى الإسلام سلطة دينية مثل الكنيسة أو رجال الدين، فهناك نوع من تنظيم التعاليم العقائدية بواسطة إجماع عام بين فقهاء الدين أو بين الأمة وبعضها بعضا. وبما أن الرسول قد أكد أن أمته لايمكنها أن تجتمع على باطل، فقد استنتج صحابته أن الأمة فى حد ذاتها معصومة من الخطأ فيما يتعلق بمعتقداتها وممارساتها الدينية..

ويكشف مفهوم الإجماع هذا - وإن كان معقدا على المستوى النظرى - عن كفاءة على مستوى التطبيق بغرض الحفاظ على خط التوجه الدينى التقليدى وسط الدوامات التى تثيرها الإسهامات الجديدة فى مجال الدين. فى ظل غياب سلطة دينية رسمية فى الإسلام ، يمارس الاجماع ضمنياً بدرجة أو بأخرى ، دوراً تنظيمياً وسط الأمة الإسلامية، من هنا يمكنه أن يجابه المحاولات شديدة الفردية لتشريع "تجديد" ما أو التصديق عليه ليتم تعميمه.

إذا كان فقه الدين الإسلامى يتسع - إذن - ليشمل القرآن والحديث والسنة وإجماع الأمة ، بل والقياس العقلى أيضاً بما أن الأمر يتعلق بالدفاع عن العقيدة، فهناك بعض علماء الدين التقليديين ضيقى الأفق - خاصة فى بداية الإسلام - لم يعترفوا إلا بالقرآن وبالحديث، وهاجموا علم الكلام بعنف، ومع ذلك يظل القياس العقلى بالنسبة إلى فقه الدين التقليدى عاملا جوهريا فى

صياغة مقولاته، فلا غنى عنه للشخص البالغ الذى لاينبغى عليه أن يسلم بالتراث تسليما أعمى دون أن يكون قادرا على الاستدلال عقليا على وجود الله وعلى حقيقة الدين الإسلامى. ويرتكز الفقيه أو عالم الدين نفسه على العقل ليؤسس معطياته التاريخية ولينقد الشواهد ويدافع على العقيدة ويفند الاعتراضات عليها. ويمتد الأمر أبعد من ذلك حيث تكرس بعض فروع الدراسات الدينية جزءا كبيرا من اهتماماتها لـ "العقليات" ، أى الحقائق التى يستطيع العقل الوصول إليها بقواه وحده على أن يقتصر دور القرآن فى ذلك على تأكيد تلك الحقائق فى النهاية. ولايبقى سوى عدد معين من المعطيات الإيجابية، ألا وهى "السمعيات"، لايمكن الوصول إليها أو معرفتها إلا بالوحى، فلاتتوفر إلا للعلماء والرسل والخلفاء، هكذا تتنوع درجة استخدام العقل وفقا لمدارس الفقه، فبعضها يقصر استخدامه على المنطق ليقوم بدور أداة الاستدلال، فى حين يستخدم البعض الآخر حماسا جدليا لايكل للتعامل مع أبسط المسائل المتعلقة بفقه الدين.

إلى جانب هذه المصادر المباشرة، لعبت بعض العوامل التاريخية دورا مثيرا لعوامل أخرى جديدة، أو موحيا للمفكرين الإسلاميين بعقلية أو روح جديدتين. من بين هذه العوامل يمكننا أن نشير إلى الآتى:

(١) المسيحية الشرقية الموجودة منذ مولد الإسلام (كان ورقة بن نوفل، ابن عم السيدة خديجة، مسيحيا)، والموجودة أيضاً فى دمشق، وفيما بعد من خلال الاتصال بالشعوب المسيحية فى البلاد التى فتحها الإسلام. فقد قام مهاجمو الغزالى، وهو واحد من أكبر فقهاء الإسلام، بإتهامه بالخضوع الزائد عن الحد للتأثير المسيحى على مذهبه.

(٢) الفلسفة اليونانية، فقد نبهت "المعتزلة" وهم من أوائل المفكرين فى الإسلام، إلى الروح النقدية، وذلك باعتبارها (الفلسفة اليونانية) حكمة فريدة فى نوعها. مما أدى بهم إلى محاولة تقديم دفاع عقلى عن العقيدة الإسلامية، ومع ذلك انتهت بهم ثقتهم الزائدة فى العقل إلى رد فعل فى اتجاه يرتبط بالتراث أكثر فأكثر، مما لايمنع من نجاحهم فى إدخال المنهج الفلسفى وتصنيفاته الفلسفية فى مجال البحث الدينى، خاصة وقد نتج عن ذلك إضفاء سمة دينية تعليمية واضحة على علم

* طائفة دينية فارسية من القرن الثالث إلى الخامس الميلادى، كانت تؤمن بخلود شخصية الشيطان وملازمتها لوجود الله، وما يستتبعه ذلك من إعادة تقييم لشخصية الشيطان وعلاقته بالشر. (المترجمة)

الكلام وقد اتبع مفكرون آخرون الخط اليوناني العقلي نفسه لتأسيس المعطيات الدينية، فظهرت على أيديهم حركة "الفلسفة التي سوف نحدد سماتها فيما بعد.

(٣) أجبرت بعض النزاعات السياسية المفكرين الإسلاميين على تعميق بعض مشكلات خاصة بعلم الدين، ومنها العلاقة بين الإيمان والأعمال الدنيوية، ومدى شرعية وجود حاكم دولة وصل إلى منصبه باغتصاب السلطة.. الخ.

(٤) الخلافات حول نقد المناوية،* وخاصة فيما يتعلق بخلق العالم والعلاقات بين الخير والشر، مما كرست له الكتابات الإلحادية فصولا ضخمة منها.

(٥) وأخيراً، في العصر الحديث، أعطى الاتصال بالاتجاهات العلمية وبالفلسفة الحديثة أو ببعض المحافل الماسونية ذات التوجه الإنساني، الفرصة لبعض مفكري الإسلام لإعادة تأويل بعض معطيات العقيدة الإسلامية.

علم الدين، والوحي والنبوة

تتركز قاعدة الإيمان عند الفرد المسلم في صيغة الـ "شهادة"، ألا وهي: "أشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمدا رسول الله." من هنا يتضح أن الإسلام يؤسس الإيمان على التوحيد بالله. وترجع هذه الشهادة - بأن الله هو الرب الأوحد - إلى ما قبل خلق البشرية ، وبالتحديد إلى اللحظة التي خلق الله فيها آدم وطلب إليه أن يعترف أمام الملائكة بأنه الرب.

وقد تم التعتيم على هذه الحقيقة لفترة ما من التاريخ انصرف خلالها البشر عن الله، فصنعوا لأنفسهم آلهة مزيفة ووقعوا في فخ تعدد الآلهة، إلا أن الله كان يرسل باستمرار عديدا من الأنبياء إلى مختلف الشعوب، كل بلغته، ليذكروهم بتعاليم الله الأولى. ويذكر القرآن عددا من هؤلاء الأنبياء، مثل نوح وإبراهيم وموسى ويوسف وداوود وسليمان وحذقيال وإيليا ويونس وعيسى. أما التراث نفسه فيتضمن آلاف الأنبياء.

كما كشف كلام الله عن نفسه في كتب متنوعة، فالقرآن يذكر لنا أوراق "إبراهيم، والتوراه التي أوحى بها إلى موسى، ومزامير داوود، وإنجيل عيسى. ومع ذلك، فلم يبق لنا من هذه الكتب أي شيء أصلي. وفي الحقيقة، أن الغالبية العظمى من فقهاء الإسلام يرون أن الكتب بين أيدي اليهود والمسيحيين قد تم تحريفها من قبلهم على مر القرون، حتى أصبحت لاتمثل الوحي الأول في نقائه.

ولأنه رحيم بالبشر دائماً، فقد أرسل

الله "خاتم المرسلين" محمد، وهو عربى جاء لأهله وللعالم أجمع بالقرآن، كلام الله المنزل. ولكن هناك ملاحظة هامة، ألا وهى أن هذا النص المنزل من عند الله لايعتبر بمثابة ختام لتعاليم سابقة عليه أو منتهى "منظومة إلهية" تتقدم شيئاً فشيئاً لتضع المؤمن فى علاقة حميمة مع الإله. إن القرآن يأخذ شكل وحى مستقل بذاته يشمل - منذ لحظة تنزيله - كل ما سبقه، ويمثل صالح الأمة المشترك ورباط الوحدة بين المسلمين فيها كأفضل مايكون.

باستثناء البعث فى الآخرة الذى يؤكده القرآن مع بعض التفاصيل الخاصة بالشعيرة الدينية، فإن القرآن لايتضمن إلا حقائق يمكن الوصول إليها عن طريق العقل وحده. فلا توجد به أية إشارات إلى أسرار مجاوزة للطبيعة فى جوهرها(مثل الثالوث الأقدس أو تجسد الرب فى شكل بشر أو الخلاص، مما ينكره *القرآن قطعيا*)، *وإنما* تأكيد لسر واحد شامل وهو "الغيب" المجاوز للبشر والذى لايستطيع أحد منهم *الوصول* إليه. مما يعنى أن حقائق الدين الإسلامى لاتخرج عن المجال "الطبيعى"، وإن كانت "منزلة" . من هنا يمكننا أن نقول عن الإسلام إنه دين "طبيعى" - أى أن الحقائق الجوهرية التى تضمها تعاليمه يمكن الوصول إليها بالعقل - كما أنه دين "منزل" فى الوقت نفسه، أى أن الله قد أبلغ البشر بحقائقه بواسطة الرسل.

ويصنع فقه الدين الإسلامى من فكرة الوحى مفهوما خاصا، فعند سان توماس، يعتبر الرسول الذى يكتب النص سببا أو أداة حرة، أى أنه يمتلك حرية خاصة به لتوصيل المعانى الموحى له بها عن طريق دفعة مجاوزة للطبيعة تضمن له فى كل كلمة يستخدمها الدقة والوفاء لما تبغى الروح القدس توصيله إلى الناس.

أما فى الإسلام فلايوجد مفهوم الكاتب الموحى إليه، وإنما أنبياء ورسل يتلقون من الله الوحى.

باعتباره "نُزِل"، فكل ما يحتويه القرآن، حتى أصغر كلمة ، هو كلام أنزله الله على رسوله بواسطة ملاكه جبريل. هكذا يلعب الرسول دور السبب الذى يخدم الله بوصفه صدى بسيطا ووضعيا لكلماته التى سمعها أو قرأها فى تجلياته النبوية. وفيما يتعلق بالتوافق العلمى والتاريخى، يصادف الفقه الإسلامى وتحقيق نصوصه الدينية بعض الصعوبات لحل المشكلات نفسها التى أدت إلى أزمة التحديث فى المسيحية، فمازال الإسلام فى انتظار

فقيه يشبه الأب لاجرونج LAGRAGE في المسيحية، ليؤدى دوره فى هذه المسألة.

علم الدين، والإيمان والعقل

يعتبر علم اللاهوت عند سان توماس بمثابة "ذكاء إيمانى" أولا وأخيراً، إلا أن هذا الذكاء لايمكنه إلا أن يكون مجاوزا للطبيعة فبما أن الرب هو الدافع من ورائه فبالتالى لايمكن لهذا الذكاء أن يستوعب ذات الله إلا بشكل مبهم وغامض، أى بالشكل الحقيقى لهذه الذات. ولايكتمل إيمان المؤمن بالله إلا بـ "الشىء الإلهى" الذى تعبر عنه ممارسته العقائدية. فى حين أن الإيمان فى نظر فقهاء الإسلام لايمكننا من استيعاب ذات الله كما هى فى حقيقتها، فالسر الإلهى يظل بعيدا عن استيعاب البشر حتى لو حاولوا فهمه على أنه مبهم وبعيد. ويقوم الإيمان بالله على الإيمان باليوم الآخر الذى لاتزيد معرفتنا به عما ذكره الله فى القرآن، أى فى كلامه الخاص كما أراد له أن يصل إلى البشر.

على امتداد النور الإلهى الكاشف عن نفسه والمجاوز للطبيعة، وتحت وقع *الالتزام بالعقل المستنير بفعل الإيمان* بما هو مجاوز للطبيعة، يسعى عالم اللاهوت المنتمى إلى تعاليم سان توماس لإثبات معطياته (فى اللاهوت الإيجابى) وللبحث عن "التفسير" اللاهوتى (الوظيفة التوضيحية للاهوت التأملى).

ويستعير الأب كونجار CONGAR مصطلحات سان توماس ليحدد وضع اللاهوت قائلاً: "اللاهوت هو علم - تحت أشكال متنوعة - يستخدم البرهنة العقلية موفقا بين المذاهب الفلسفية التى تخدمه، ومقتضيات الإيمان، كما لو كان يلائم بين هذه العناصر الغريبة بعضها عن بعض. وهكذا يصبح النور الإلهى نافذا إلى هذا العلم وموضوعه. أما علم الكلام فيقترح أساساً إثبات المعتقدات الدينية الخاصة بالقانون الدينى المنزل، والدفاع عنها. وإذا كان الوحى هو أصل معارفنا عن الله، فإن خضوع هذه المعارف إلى سلطة العقل المباشرة، يؤدى بهذه الأخيرة - بشكل قاطع - إلى أن تقود عالم الدين الإسلامى فى بحثه.

علم اللاهوت والفلسفة

من أهم إسهامات سان توماس فى علم اللاهوت، أنه ميز بشكل دقيق بين مجالى الفلسفة وعلم اللاهوت محددا الموضوعات التى يدرسها كل منهما، *وفى أى ضوء يتابعان بحثيهما. كما* يوجد نوع من الحكمة الميتافيزيقية الطبيعية التى لاتتجاوز قوة العقل، والتى تتخذ موضوعا لها الوجود فى

ذاته، آخذة فى الاعتبار أن الله هو سبب هذا الوجود. أما الحكمة اللاهوتية فموضوعها الرب فى حد ذاته، كما أوحى لنا بنفسه وبوصفه أيضاً موضوعا للإيمان بسر ألوهيته وبوجوده الحميم. وتعتبر هذه الحكمة طبيعية فى

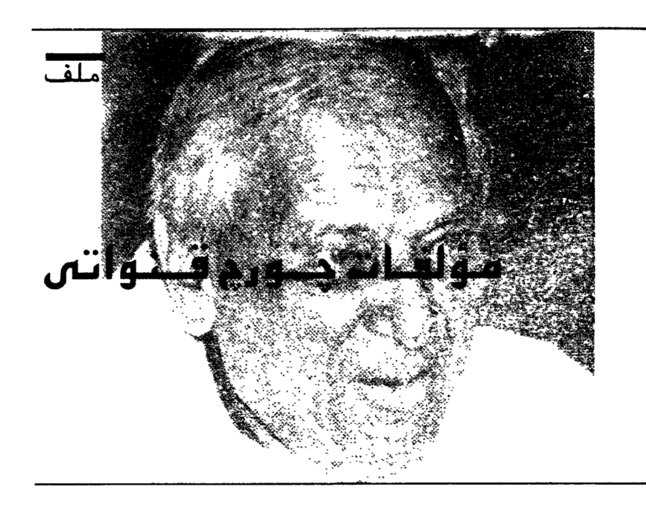
صيغتها،ومجاوزة للطبيعة فى موضوعها، وهو الوحى الإلهى، كمَا تتقدم وفقا للعقل وتتعرف إلى الرب عن طريق الأسلوب الجدلى أيضاً ولكن تتعرف إليه كما هو فى ذاته.

ولايوجد هذا التمييز فى الفقه الإسلامى بسبب اعتبار الشريعة أن كل تمييز بين ما هو طبيعى وما هو مجاوز للطبيعة يختفى أمام التأكيد بوجود الله وحده، وأمام الخواء الاونتولوجى للمخلوقات. وإذا ما استخدمنا مصطلحات اللاهوت المسيحى، لأمكننا القول بأن الفقه الإسلامى لايعرف تكشف الأسرار الكامنة فيما هو مجاوز للطبيعة، وإنما يؤكد فحسب سر (بمعناه الأعم) وجود الله وسموه عن عالم البشر مما يظل بعيدا عن استيعابنا وحتى عن وصولنا إليه عن طريق الإيمان بشكل يماثل حقيق لنحاول الآن أن نرى المكانة التى يوليها فقهاء الإسلام إلى علمهم فى علاقته بمجالات المعرفة الأخرى.

فإذا كان الفقهاء التقليديون المتطرفون ينبذون علم الكلام، وإذا كان فلاسفة الفقه يسمحون به فى شيء من الازدراء، فإن بقية المفكرين الإسلاميين لايشكون مجرد الشك فى شرعيته ، بل أنهم يضعونه موضعا مشرفا وسط مجموع العلوم. هكذا، يمثل الباجورى - وهو من فقهاء القرن التاسع عشر الميلادى - التراث الفقهى الإسلامى حينما يعتبر علم الكلام أكثر العلوم نبلا لأنه - كما يقول - "يدرس جوهر الذات العليا ورسلها وما ينبع عنها."

لقد درسنا فى مقدمتنا للفقه الإسلامى عددا من تصنيفات العلوم التى يحاول الكتاب الإسلاميون من خلالها تحديد موقع العلوم المختلفة كل وفقا للآخر. كما قارننا بين هذه التصنيفات ومقابلها الغربى، وعرضنا لبنيتى الفقه الإسلامى واللاهوت المسيحى مع الإشارة إلى الاختلافات الواردة بينهما.

ملف



مؤلفات جورج قنواتى

ساهم الأب / **قنواتى** بكثير من الكتب للمكتبة العربية، وقد ساعد على إثراء الفكر العربى بالكثير من إسهاماته الفكرية..

وهنا قائمة بمؤلفاته مقسمة على أساس ثلاث مجموعات متنوعة، ومرتبة حسب صدورها تاريخياً...

المجموعة الأولى: (الكتب الخاصة به).

١- "الكنيسة الحية"، دار السلام- القاهرة ١٩٤٩، ٧٢ص.

٢- مؤلفات ابن سينا "قائمةببليوجرافية"، دار المعارف- القاهرة ١٩٥٠، ٤٥٠ ص عربى- ٢٠ ص فرنسى، (بتكليف من الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية).

٣- الترجمة الفرنسية ل "De causis"، المجمع العلمى لدراسات القرون الوسطى، مونتريال ١٩٥٢.

٤- "ابن سينا. الشفاء. الميتا فيزيقا (الإلهيات)، ترجمة فرنسية، المجمع العلمى لدراسات القرون الوسطى، مونتريال ٥٣-١٩٥٥، ٣٢٠ص.

٥- "دموع إبليس".. ترجمة فرنسية د.فتحى رضوان، طبعة مجلة القاهرة ١٩٥٧، ١٢٥ص.

٦- "تاريخ الصيدلة والعقاقير فى العهد القديم والعصر الوسيط"، دار المعارف- القاهرة ١٩٥٩، ٢٠٩ ص عربى- ٦ص فرنسى.

٧- "دراسات فلسفية إسلامية"، المكتبة الفلسفية- باريس ١٩٧٤، ٤٣٢ ص فرنسي.

٨- "قائمة ببليوجرافية عن ابن رشد"، الجزائر ١٩٧٨، ٤٣٠ص.

٩- "الميتافيزيقا في الشفاء، (مقدمة.. ترجمة وملاحظات)، "الجزء الأول- باريس ١٩٧٨، ٣٧٩ ص فرنسي.

١٠- "اتجاهات وتيارات في الإسلام المعاصر"- الجزء الأول:(مصر)- ١٩٨٢، ١٦٠ صفحة.

١١-"الميتافيزيقا في الشفاء، مقدمة.. ترجمة وتعليق)، "الجزء الثاني- باريس ١٩٨٥، ٢٣٨ ص فرنسي.

١٢- "المسيحية والحضارة العربية"..

الطبعة الأولى: المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ١٩٨٦، ٢٧٦ص. الطبعة الثانية: (مزيدة ومنقحة) دار الثقافة- القاهرة ١٩٩٢، ٤٠٨ص.

المجموعة الثانية: (بالاشتراك مع آخرين)

١٣- "مقدمة في علم الكلام الإسلامي" (علم اللاهوت المقارن) "بالاشتراك مع لويس جارديه.. وقدم له المستشرق/ ماسينيون"، المكتبة الفلسفية- باريس ١٩٤٨، ٥٤٣ ص فرنسي.

١٤- الترجمة العربية: "فلسفة الفكر الديني بين الإسلام والمسيحية"، في ٣ أجزاء، دار العلم للملايين- بيروت ٦٧-١٩٦٩، ٣٨٠ص،٤٤٨ص،٤٦٤ص.

قام بها: فريد جبر وصبحي صالح.

١٥- "ببليوجرافيا المؤلفات العربية المطبوعة في مصر ٤٢-٤٣-١٩٤٤"، بالاشتراك مع تشاركز كوينتز، القاهرة ١٩٤٩،...ص٦١٣ص٤٧ص.

١٦- "كتاب (النفس) لـ أرسطو ليس" بالاشتراك مع فؤاد الهواني، (ترجمة ومقدمة وملاحظات)، القاهرة ١٩٤٩، ١٦١ ص.

١٧- "جوهرة التوحيد، (شعر)"، بالاشتراك مع لويس جارديه، تونس ١٩٥٠، ٦٦٩ص.

١٨- "التصوف الإسلامي (وجوه واتجاهات اختبارات ووسائل..)" بالاشتراك مع لويس جاردية، تورينو ١٩٦٠، ٣٢٥ص.

١٨.أ- نفس الكتاب السابق- باريس ١٩٦١، ٣١٠ ص.

١٩- "كتالوج الكتب العربية المطبوعة"، القاهرة ١٩٦٠، ١٤٤ ص.

٢٠- "المخطوطات الطبية لابن رشد(مقدمة.. ترجمة وتعليق)" (مكتبة الاسكوريال في أسبانيا)- تحقيق النص بالاشتراك مع سيد زايد- مركز الأهرام للترجمات العلمية- القاهرة ١٩٨٦، ٥٠٠ص.



٢١- "تاريخ الصيدلة عند العرب"، بالاشتراك مع حفنى صابر وعبد الحليم منتصر، اليونسكو- القاهرة ١٩٧٦، ٢٠١ص.

المجموعة الثالثة: (بالاشتراك مع آخرين فى تحقيق النصوص القديمة).

٢٢-"ابن سينا (الشفاء ،المنطق)"، بالتعاون مع محمود الخضيرى وفؤاد الهوانى، القاهرة ١٩٥٢، ٤٥ص فرنسى، ٧٧ص مقدمات، ١٥٩ص نصوص النقد، تمهيد د.طه حسين، مقدمة عامة للشفاء ومقدمة خاصة للمدخل د.إبراهيم مدكور.

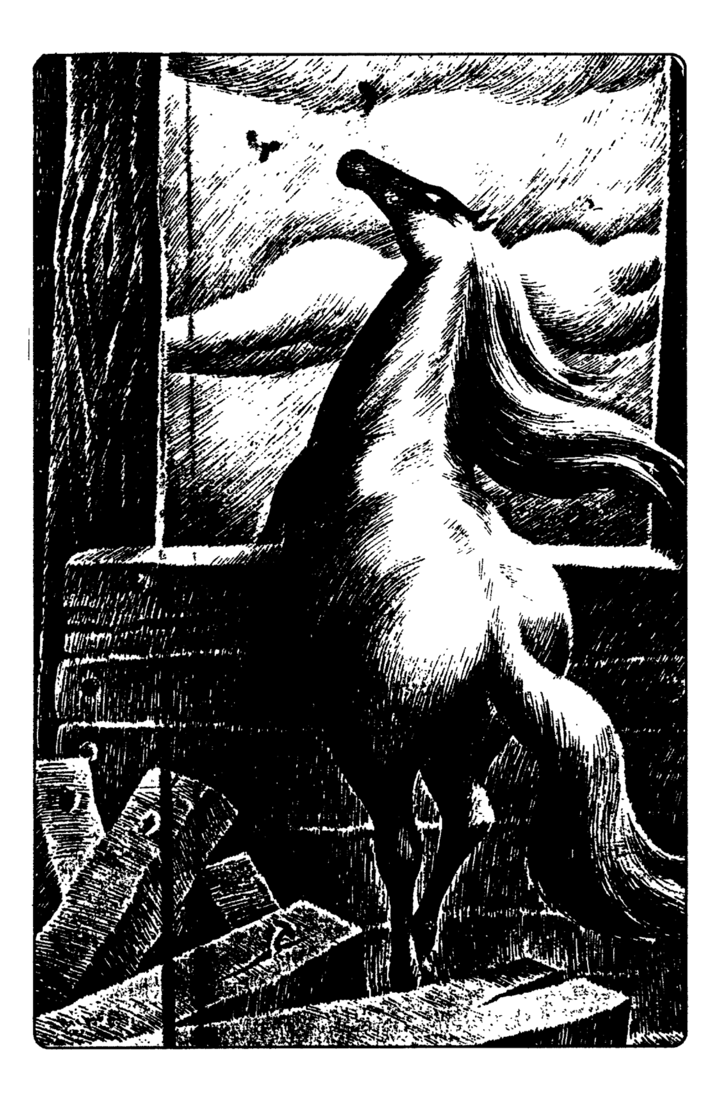
٢٣- "ابن سينا (الشفاء ، المنطق)٢، بالتعاون مع محمود الخضيرى وفؤاد الهوانى وسيد زايد، القاهرة ١٩٥٩، ٢٨٠ص، مقدمة إبراهيم مدكور.

٢٤-"ابن سينا (الشفاء ، الإلهيات)" بالتعاون مع سيد زايد، القاهرة ١٩٦٠، ٢٨٥ ص، طبعة نقدية للنص العربى، مقدمة د. إبراهيم مدكور.

٢٥- "المغنى فى أبواب التوحيد والعدل- الإرادة"، بالتعاون مع عبد الجبار ، وزارة الثقافة والإرشاد- القاهرة ١٩٦٢ ، ٢٥٦ ص.

٢٦- "ابن سينا (الشفاء، الطبيات) كتاب النفس"، طبعة نقدية للنص العربى، بالتعاون مع سيد زايد، القاهرة ١٩٧٥، ٢١٩ص.

٢٧- "رسائل ابن رشد، الطبية"، بالتعاون مع سيد زايد، هيئة الكتاب- القاهرة ١٩٨٧، ٤٥٣ ص.



شخصيـــة الشـــاعـــر وشخصيـــة الشعـــر

د. أحمد درويش

ظلت "شخصية الشاعر" ودورها الذي تسهم به في الإبداع الشعري، لغزا محيرا على مر العصور، يثيره النقاد في تساؤلاتهم، ويحاصرون به الشعراء في أسئلتهم، وينسج منه جمهور المتلقين للشعر أساطير حول الشاعر تجنح به في اتجاهات متعارضة فيجعله بعضها ريشة في مهب رياح قوى قادرة غامضة، ويضعه البعض الآخر في مصاف قوى الكائنات المبدعة الخالقة كالأنبياء والسحرة.

وربما كان **أفلاطون** في تسجيله لمحاورات **سقراط** أول من جسد أحد جناحي هذه الأسطورة من وجهة النظر التي لا تكاد ترى "شخصية" الشاعر، بقدر ما ترى "الشاعر" الواسطة، أو بقدر ما ترى الشعر نفسه، ولعل ذلك التصور هو الذي أدى في النهاية إلى ألا يجد الشاعر لنفسه مكانا ولامكانة في المجتمع المثالي الذي أقامه **أفلاطون** في جمهوريته، وجعل فيه مكاناً بارزاً لشخصية الصانع والزارع والحارس، الذي لايستلهم من عالم المثل إلا نموذجه العام، ثم يقيم بعينيه وساعديه صورة ذلك النموذج في عالم الواقع، فيستحق في الجمهورية مكاناً على قدر ما يقدم من فائدة وجهد بشري محسوس، على عكس الشاعر الذي قد لا يكون هناك شك في قيمة ما يقوله من "فن" بقدر ما يتركز الشك حول دور

الشخصية البشرية للشاعر في إنتاج هذا "الخطاب السامى" الذى ضن به **أرسطو وأفلاطون** على مكونات الشخصية البشرية- ارتفاعاً به- ونسبوه إلى شخصيات الآلهة غير المرئية، ولقد تكفلت محاور "**أيون**" بأن تنتزع من أخد "المنشدين" اعترافاً بأنه لا يدرك كل أبعاد ما يقول وأن بعضاً منه كأنما يملى عليه، وانطلق **أفلاطون** من هذا الاعتراف لكى يصب صيحته الشهيرة التى كادت أن تمحو شخصية الشاعر فى التراث النقدى القديم: " الشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لايمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، فيفقد صوابه وعقله، ومادام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب، إن هؤلاء لا يستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع، إلا غير شاعرين بأنفسهم، وأن الإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم، وأكبر دليل على ذلك هو **تونتيموس** الذي لم ينظم قصيدة واحدة تستحق الذكر، لكنه نظم نشيد **أبولون** الذي يتغنى به الناس جميعاً، وقد يكون أروع الشعر الغنائى كله، وهو من إبداع ربة الشعر كما يعترف الشاعر نفسه"(١).

إن هذا الكائن الأثيرى الذى يصدر عنه خطاب يتأبى على وسائل التحليل التى تذعن لها أنماط الخطاب الأخرى، استحق فى هذا الجناح من التعظيم الأسطورى أن يتم الاهتمام بما يصدر عنه لا به هو، وأن تكون شخصية الشعر لا شخصية الشاعر هى محط الاهتمام.

لكن الجناح الآخر من التأويل الأسطورى، والذي ربما يصدر عن نفس المفهوم الأولى، يرد لشخصية الشاعر جانبا من أهميتها، ويجعلها تحمل مذاق النبع الذي استطاعت أن تلامسه دون غيرها، ومن ثم تتحول بعد رحلة العودة شخصية فاعلة مؤثرة، تستحق أن توضع فى مصاف كبار رواد "المعرفة" و "التغيير" و "التأثير" كالأنبياء والكهان والسحرة، وربما كان مفهوم "شخصية الشاعر" فى التراث العربى القديم، كما تعكسه الروايات الأدبية، نمطا مجسداً لهذا الفهم، يقول **أبو الفرج الأصفهانى** (٢): "خرج أمية بن أبى الصلت فى سفر، فنزلوا منزلا، قام أمية وجها وصعد فى كثيب، فرفعت له كنيسة فانتهى إليها، فإذا شيخ جالس، فقال لأمية حين رآه: إنك لمتبوع، فمن أين يأتيك رئيك؟ قال من شقى الأيسر، قال: فأى الثياب أحب إليك أن يلقاك فيها؟ قال: السواد، قال: كدت تكون نبيّ العرب ولست به، هذا خاطرهن الجن، وليس بملك، وأن نبى

العرب صاحب هذا الأمر يأتيه من شقه الأيمن، وأحب الثياب إليه أن يلقاه فيها البياض".

إن الشعرة الفاصلة بين النبى والشاعر فى النص لا تعدولون الثياب البيضاء أو السوداء، والشق المفضل للتابع الأيمن أو الأيسر، وهما رمزان جامعان مفرقان لعملة واحدة، وليست الآيات القرآنية التى تحاول أن تدفع هذا اللبس بشدة، وتنفى أن يكون القرآن شعرا، والنبى شاعرا، إلا تأكيدا على رسوخ الفكرة لدى جانب كبير ممن يوجه إليهم الخطاب.

ولقد كانت الآيات القرآنية حريصة على أن تضع حداً فاصلاً بين فكرة النبوءة فى شخصية الشاعر، والنبوءة فى شخصية النبى، وما يترتب على ذلك من التفريق بين ملمحين دقيقين بدا متشابهين فى بعض فترات الدعوة الأولى، أولهما ملمح قبلى ، والآخر ملمح بعدى، أما الأول فيتصل بالروافد الأولى غير المألوفة التي ينبع منها الكلام فى كل من حالة الشاعر والنبي، وهي روافد حددها القرآن بأنها شيطانية فى أكثر الأحوال فى الأولى، وملائكية فى كل الأحوال في الثانية. وجاءت الآيات القرآنية صريحة فى تحديد هذه الملامح فى مثل قوله تعالى: "هل أنبئكم على من تنزل الشياطين، تنزل على كل أفاك أثيم، يلقون السمع وأكثرهم كاذبون. والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون مالايفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وانتصروا من بعد ماظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون"(٣).

فالتفرقة هنا واضحة من حيث ملامح روافد ماقبل القول في حالتي الشاعر النبى. وهي روافد تنصب على القول ذاته فى آيات أخرى مثل: "وماعلمناه الشعر وما ينبغى له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين"(٤) أو في تفريق آخر ثلاثى الأبعاد فى مثل الآية:"إنه لقول رسول كريم، وماهو بقول شاعر قليلا ما تؤمنون، ولا بقول كاهن قليلا ما تذكرون، تنزيل من رب العالمين"(٥).

وقد استلزم هذا التفريق الجذرى لملامح ما قبل القول، تفريقاً تاليا لملامح ما بعد القول فى شخصية كل من الشاعر والنبى، فالثانى دون الأول هو الذى يستطيع أن يجمع ويدعو إلى تغيير السلوك والمعتقد ويكتسب حث تبعية الآخرين له وانتمائهم إليه، وأقسى ما يمكن أن يوجه إلى الأول من اتهامات أن يزعم أن بعض هذه الخصائص يمكن أن يكون له فيستحق وصف "المتنبى" فى معناه اللغوى

الأولى.

لكن من الحق أيضاً أن يقال إن الروافد القبلية الشيطانية التي جرت الإشارة لها فى تحديد ملامح شخصية الشاعر، قد خففت التقاليد الأدبية فى التراث العربي، كثيراً من بشاعة ملامحها، فلم ترسم قسمات "الشيطان" صاحب الشاعر، بنفس الجهامة والقسوة والسوء التي رسمت بها قسمات "الشيطان الرجيم" الذى يستعاذ به فى فواتح الأعمال والعادات والعبادات، وإنما أصبحت ملامح شيطان الشعر مألوفة مستأنسة محببة، ولولا عنصر التذكير فى لفظه اللغوى ، لا قترب من "ربة الشعر" فى تراث الآداب الأخرى كالتراث اليونانى مثلاً.

إن هذه الفترة هى التى صكت فيها النقود الذهبية الكبرى حول شخصية الشاعر، وهى قيود أرادت أن تثبت العلائم الرئيسية لهذا الفن من خلال التقاط الملامح التي تستجيب للتعقيد ، وبقدر ما كان يتم تثبيت تلك العلائم، كانت شخصية الشعر تظهر على حساب شخصية الشاعر حتى عند أولئك النقاد الذين حاولوا أن يظهروا قدراً كبيراً من فهم بواعث التطور وأن يفردوا مساحة لشخصية الشاعر لكي تنمو بالفن الشعري، فابن قتيبة الذى يتمرد على نظرة عصره إلى المتحدثين باعتبارهم أقل شأنا من القدماء، ويعلن فى كتابه الشعر والشعراء عبارته الشهيرة:"ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل للفريقين، وأعطيت كلا حقه، ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمنٍ ، ولاخص به قوماً دون قوم"(٦).

ابن قتيبة الذ- يعلن هذا المبدأ الذى يكاد ينتصر لشخصية الشاعر من شخصية الشعر، هو الذى يعود فى نفس الوثيقة بعد صفحات قليلة لكى يقول: " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر ويبكى عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين، وقفوا على المنزل الدارس والرسم العافى، أو يرحل على حمار أو بغل، فيصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير.."(٧).

والمرزوقى حدد بدوره الإطار العام لما يتحقق فيه عمود الشعر وتحدث عن خصائص دقيقة فى وحدات القصيدة ينبغى ألا يجنح بها الشاعر خارجها، مثل جزالة اللفظ واستقامته ومشاكلته لمعناه وشدة اقتضاء القافية له وشرف المعنى وصحته والتحام أجزاء النظم والتئامها(٨)، بل إن واحداً

مثل **قدامة بن جعفر** حدد الدوائر التي ينبغى أن يتحرك فيها المعنى الشعرى، فإذا أعجب الشاعر بسمات حسنة لدى إنسان ما وحاول أن يصوغ ذلك شعرا، فعليه أن يتذكر أن جماع الفضائل أربعة "العقل والشجاعة والعدل والعفة"، وعلى الشاعر ألا يتجاوز هذه الصفات النفسية إلى ماسواها.. وبتركيب أصول الفضائل الأربع تنتج فضائل جديدة فمن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات وعن تركيب العقل مع العفة توجد الرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة وعن تركيب الشجاعة مع العفة، إباء المنكر والغيرة على الحروم.. إلخ (٩).

وكانت قيود **الخليل** الذهبية قد سبقت هذا كله باكتشاف بحور الشعر ودوائره، وترك الشعراء يتحركون داخل دائرة غابة مسورة هى أكبر منهم وعلى شخصية الشاعر أن ترقص فى سلالها.

* * *

فى مقابل محاولة صك القيود الذهبية من النقاد واللغويين لصالح شخصية اللغة والشعر على حساب شخصية الشاعر، تشكلت مجموعة من صيحات التمرد والخروج من قبل الشعراء تحاول أن تضع في المرتبة الأولى شخصية الشاعر لا قيود الشعر، وكان من أقدم هذه الصيحات، صيحة الفرزدق المشهورة فى وجه النحوي **عبد الله بن أبى اسحاق الحضرمى** عندما أنشد **الفرزدق** قوله:

وعض زمان يابن مروان لم يدع
من الناس إلا مسحتا أو مجلف

فاعترض عليه النحوى باسم "شخصية اللغة" قائلاً: "علام رفعتها"؟ يعني كلمة القافية، فأجابه الشاعر غاضباً "رفعتها على ما يسوءك وينوءك، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا". والعبارة الأخيرة كانت تهدف إلى إعادة ترتيب الأولويات، بحيث تتقدم شخصية الشاعر على شخصية اللغة. وتبدو وكأنها هى التى تسوق خطى التطور بدلا من أن ترسف فى قيودها.

وأبو العتاهية عندما تعقبه العروضيون وأدركوا أن بعض قصائده التى يصوغها على إيقاع أنغام الملاحين فى دجلة، لا تستجيب لقواعد عروض الخليل، ولا حظوا عليه ذلك، رد عليهم بصيحته المشهورة: "أنا أكبر من العروض" وكان يعني أيضاً أن شخصية الشاعر مقدمة على ما انتهى إليه أصحاب القواعد من مبادئ صاغوها.

أما إجابة **أبى تمام** المشهورة فى

وجه سؤال ابن الأعرابى، فقد لخصت زاوية أخرى من القضية، هى صراع شخصية الشاعر والناقد أو المتلقى ومدى خضوع الشاعر للعرف السائد فى الأداء اللغوى، أو شقه طرقاً جديدة لأعراف قد تسود فيما بعد ، فعندما سأل ابن الأعرابى **أبا تمام**: لم لا تقول ما يفهم؟ أجابه **أبو تمام** على الفور: ولم لا تفهم ما يقال؟

وكان جانب من الصراع يتبدى في أشكال عملية فالأنماط المألوفة تهجر كما صنع **أبو نواس** مع الوقوف على الأطلال فى مطالع القصيدة واستبدل بها الخمر والاستثناءات يتسع رقعتها كما صنع **أبو العلاء** مع اللزوميات التى أقام منها فنا متكاملاً وشخصية الشاعر يتسرب جزء من خصائصها من خلال الشد والجذب، لتصبح بعد حين جزءا من شخصية الشعر، وغالبا ما يحدث ذلك فى غفلة من صائغى القيود وحراس الغابة، ثم يتم الاستسلام فى جيل تال.

* * *

ذلك جانب من ميراث "شخصية الشاعر" فى التراث النقدى، تلقاه الواقع النقدى والشعري المعاصر، ولم يكن ليستطيع أن يغفله أو يتجاهل وجوده، ولكنه فى الوقت ذاته كان عليه أن يعيد ترتيب الأوراق وتنظيم الأولويات، والتنبه لوظائف جديدة للشاعر تجاه اللغة والتطور والذات والآخر، قد تتفق فى جانب منها مع بعض الوظائف المناظرة للشاعر فى التراث،ولكنها تختلف فى كثير منها استجابة لتغيرات ثقافية واجتماعية وسياسية، واستجابة أيضاً لشدة إيقاع هذه التغيرات وسرعة بروز المستجدات فيها، وهى تلك السرعة التى لم تعد تسمح بوجود المدى الزمنى الملائم لبروز قاعدة واستنتاج عناصر. والركون إلى مسلمات ثم التحفز بعد عقود أو ربما بعد قرون لإثارة التساؤلات حولها، تمهيداً للتمرد عليها، إن هذه الدورة بين الثبات والتغير، والتى كانت تمثل قضية "شخصية الشاعر" محورها استسلاما أو تمرداً، والتى كانت تتم فى مدى زمنى مستريح، يذكرنا برحلة القوافل من الأندلس إلى الصين، هذه الدورة أصبحت تتم الآن بسرعة رحلة الطائرات من الأندلس إلى الصين مكتسبة من ثقافة العصر ووسائل اتصاله، سرعة الحركة ووسائل الاختراق والالتفاف، وشدة الاتصال برياح تهب من ثقافات أخرى والقدرة على تحاور تيارات المد والجزر فى البقعة الواحدة.

ولم يعد الأمر فى يد النقاد وحدهم

يرسمون ملامح شخصية الشاعر ويتحسسون آثارها في مجال تطور العمل أو الجنس الأدبى وإنما تكلم الشعراء أيضاً وطرحوا تصوراتهم لأبعاد مجال الرؤية المتاحة أمامهم ودور شخصية الشاعر الفرد فى تطوير الجنس الأدبى المنوط به.

السحرية، بقدر ما تنتمى إلى عالم "الإنسان الواقع أو المرتجى" ومن خلال ذلك لم يعد الأمتداد في شخصية الشاعر امتداد الجذور التى تبحث عن أصولها القبلية، وإنما امتداد الأغصان، التى نبحث عن إيماءاتها وإشاراتها وظلالها البعدية.

لقد سلطت كثير من أضواء الدراسات الحديثة على قضية الإلهام وبصرف النظر عن النتائج التي تم التوصل إليها، فقد حلت هذه الدراسات كثيراً من الغموض الذي أحاط بشخصية الشاعر باعتباره كائنا، أكثر تجانسا مع كائنات عوالم غيبية أخرى، وأصبحت شخصية الشاعر تمثل نمطا للشخصية البشرية ننفذ إليه من خلال قصيدته، وكما يقول **جورج جون**(١٠) "لقد أصبح من الشائع والمألوف الآن أن نقول إن قراءة قصيدة يعني الذهاب إلى لقاء إنسان.. وإذا كانت عصور طويلة قد اعتقدت أنه ينبغي أن تعرف الإنسان لكي تحب فيه الشاعر، فإن العكس هو الصحيح، فإنه من خلال معرفة الشاعر وحده يمكن أن نتعرف فيه على جوهر الإنسان الذى يشبهنا".

لقد تحولت شخصية الشاعر إلى "نمط" إنسانى "يشع ضربا من المعرفة، يقترب بنا من عوالم لا تنتمى إلى عالم "الشيطان الجميل" أو الآلهة فى ودیانها

ولم يعد الشاعر مجرد أداة فى يد قوى غيبية، كما كان الشأن فى محاورات **أيون** عند **سقراط وأفلاطون** ، وإنما أصبح أداة مستقلة من أدوات التغيير والتطوير، تمتلك أدوات خاصة لالتقاط بذور غير المألوف فى ركام المألوف وللمزج بين وعى الرؤية والهدف ولاوعى المعايشة اللحظية، ومواجهة المتناقضات، واستغلال طاقاتها المتقابلة في بناء قوة جديدة، يقول الناقد الفرنسى **جون كلود رينارد** فى كتابه: "ملاحظات حول الشعر" (١١): "مشكلة الشاعر الأولى هى أن عليه أن يتوصل إلى استخدام اللغة ليوضح عالمه الخاص مع احتفاظ اللغة بحريتها فى التعامل مع عالمها العام، ومشكلته الثانية أن عليه أن ينجح فى أن يقول ما يقول بطريقة تسمح له بأن يقول مالا يمكن أن يقال، ومشكلته الثالثة هى أن عليه أن ينتج ضربا من اللغة، تستطيع، خلال انطلاقها من الكلمات أن تدعو إلى إعادة خلق هذه

الكلمات بطريقة أخرى، ثم إلى أن تتواجه هذه المخلوقات لكى تفلت من أسوار الحدود المألوفة ولكى تصبح لديها القدرة على المعرفة والفعل، وعلى تشكيل علاقات طازجة دائماً مع الواقع ومع التاريخ، ومشكلته الرابعة هى أن يسمح للغة بأن تظل قادرة على الاتصال فى الوقت الذي يكون قد اجتاز بها التأكيد حدود الاتصال".

إن الشاعر الحديث الذي يواجه مشاكل من نمط المشاكل الأربع التى يعددها **رينارد** لم تعد شخصيته تماثل التصور السائد القديم للشخصية الواسطة التي كان يضفيها التصور الغيبى على الشاعر وإنما أصبحت شخصية تنتمى إلى نمط المبادرة والفعل والإحساس بالذات وتلمس الهدف، وهى معان ترددت فى أحاديث بعض الشعراء العرب المعاصرين، فى كتاباتهم حول دور الشاعر أو مفهوم الإبداع الشعرى، وينبغى ونحن نتأمل بعض اعترافات الشعراء فى هذا المجال أن نشير إلى وجود تداخل كبير بين مفهوم شخصية الشاعر بعامة، وشخصية الشاعر الخاصة، فعندما يكتب **نزار قبانى**، أو **صلاح عبد الصبور** أو **البياتى** أو **أدونيس** عن مفهوم الشعر وملامح شخصية الشاعر، فإنه يغمس قلمه دون شك في مداد تجربته الخاصة، ولكنه ينطلق منها ليعمم التجربة ويحاول أن يجعلها منسحبة على "الشاعر" بأداة التعريف غير مقتصرة على شاعر بعينه هو صاحب التجربة، وذلك النوع من الانطلاق إلى العام من خلال الخاص، هو أقرب ما يكون إلى جوهر التجربة الشعرية ذاتها فى بعض جوانبها، ولعل فى النص الذى اقتبسناه من **جون كلود رينارد**، إشارات إلى بعض الجوانب التى نشير إليها فى امتزاج العام والخاص فى التجربة الشعرية، ونضيف إليها هنا ملاحظة هذا الامتزاج فى حديث الشعراء عن الشعر.

يقول **نزار قبانى** فى كتابه: "الكتابة عمل انقلابى"(١٢):

"القصيدة الجيدة هى النسخة الأولي التى ليس لها نسخة ثانية سابقة لها أولاحقة بها، يعنى أنها زمان وحيد هارب من كل الأزمنة، والقصائد الرديئة هى القصائد التى تعجز عن تكوين زمنها الخصوصى فتصب فى الزمن العام، وتضيع كما تضيع مياه النهر فى البحر الكبير، إن الشعراء فى عالمنا العربى هم بعدد حبات الرمل، فى الصحراء العربية، ولكن الذين استطاعوا أن يخرجوا من المألوف الشعرى إلى اللامألوف، ويطلقوا فى السماء عصافير الدهشة، ويقيموا

للشعر جمهورية لا تشبه بقية الجمهوريات.. يعدون على الأصابع.. بالشرط الانقلابى نعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضى بكل أنواعها الأبوية والعائلية والقبلية، وإعلان العصاية على كل الصيغ والأشكال الأدبية التى أخذت بحكم مرور الزمن شكل القدر أو شكل الوثن".

إن هذا النص قد يقودنا مباشرة إلى مجال حديث الشعراء المعاصرين عن دور شخصية الشاعر في تطوير الفن الشعرى، فالوصول إلى هذا النمط من الشعراء الذين يعدون على الأصابع، من بين عدد كبير ممن يمارسون الشعر وينافسون حبات الرمل عدداً، على حد تعبير نزار،يتطلب وجود سمات خاصة فى شخصية الشاعر، ووعي بخطورة الفن الذى يمارسه، وتثقيف لجوانب الشخصية الشاعرة من خلال اتصالها بمنابع فكرية وفنية وحياتية متعددة، وانعكاس لهذا كله على العمل الذى يتخلق بين يديه بطريقة أو بأخرى، كثيراً ما تحاور حولها الشعراء والنقاد المعاصرون فى حديثهم عن العلاقة بين الشعر والشاعر.

وحديث الشعراء عن لحظات ميلاد التجربة لديهم، يعقد جسراً هاماً ما بين الفكرة التقليدية الشائعة التى تربط الشاعر بمنابع ما قبل الإبداع والفكرة المعاصرة التى تلقى على الشاعر مسئولية كبرى إرادية وواعية، يقول نزار قبانى (١٣): "تأتينى القصيدة أول ما تأتى بشكل جملة غير مكتملة وغير مفسرة، تضرب كالبرق وتختفى كالبرق، لا أحاول إمساك البرق بل أتركه يذهب، مكتفيا بالإضاءة الأولى التى يحدثها، أرجع للظلام وأنتظر التماع البرق من جديد، ومن تجمع البروق وتلاحقها تحدث الإثارة النفسية الشاملة، وأبدأ العمل على أرض واضحة، وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إراديا فى مراقبة القصيدة ورؤيتها بعقلى وبصيرتي".

وهو قريب مما يقول صلاح عبد الصبور ، وهو يرصد لحظة ميلاد قصيدته (١٤): إنها تبزغ فجاة مثل لوامع البراق"، وهذا البزوغ نفسه تتم به العودة إلى مجالات معرفية مناظرة، فهو قد يقترب من فكرة الحدس كما عالجها الفلاسفة فى نظرية المعرفة، أو فكرة الإلهام أو فكرة الإشراق الصوفى الذى يشكل شرارة أولى للون من المعرفة الدينية، ويرتفع بالشعر عن مجرد كونه مقدرة لغوية أو موسيقية لإعادة صياغة موروث تم استيعابه، إلى كونه نافذة هامة من نوافذ المعرفة الإنسانية، وهو ارتفاع يعود به فى

الواقع إلى المعنى الأصلى الذى اختزنته اللغة لكلمة الشعر، وهو معنى العلم كما تذكر معاجم اللغة، يقول ابن منظور فى لسان العرب (١٥): "شعر به. علم.. وليت شعرى أى ليت علمى أو ليتنى علمت، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وأن كان كل علم شعرا.

إن هذا اللون من الحوار حول طبيعة الشرارة الأولى فى عملية الإبداع الشعرى كان استجابة للنزعة الحديثة التى أطرحت فكرة الشاعر النظام، الذى يمثل نمطا من أنماط الزينة فى المجالس أو شارة من شارات الوجاهة فى قصور الأمراء، وأحلت شخصية الشاعر محلا موازيا لشخصية العالم والفيلسوف، وأناطت به الإسهام فى مساعدة الإنسان على مواجهة ألغاز الحياة التى تتفجر أمامه كل لحظة، وكان ازدهار العلم فى أعقاب الثورة الصناعية وامتداداتها فى العصر الحديث، قد جعل محبى الشعر وأعداءه معا يطرحون التساؤلات التى جسد بعضها الشاعر الفرنسى **لوتر يامون** فى القرن التاسع عشر عندما قال : "لقد عرفنا أن هناك فلسفة وراء العلم، فهل هناك فلسفة وراء الشعر"، وهذا السؤال الذي عقب عليه الناقد الفرنسى **رولاند دى رينفيل** فى مطلع النصف الثانى من هذا القرن العشرين بأنه سؤال مازال واردا، وتساءل بدوره قائلاً (١٦): "هل يعني هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً مجانياً، تحلى به الأنشطة الأخرى، دون أن يكون له حق القدرة في أن يطمح فى إضافة شئ؟وهل ينبغى أن يظل الشعر يُنظر إليه على أنه رفاهية فكرية، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى إسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة"؟ ويضيف قائلاً: " إنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجه بأسئلة خطيرة كتلك نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بذوره فيها لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها".

إن هذه الموجة التى سادت التفكير النقدى الحديث تجاه الشعر ازدهرت معها فكرة أهمية "شخصية الشاعر" في انعاش الشعر والوصول به إلى الدور المعرفى والوجدانى المنوط به، وكان وجود هذه الشخصية عند ناقد مثل **عباس محمود العقاد** ، شرطاً ضروريا لتطور آداب الأمم وكان انعدامها مدعاة إلى تشابه نتاج الشعراء

وذاوتهم، ومن ثم إلى شيوع الركود والتخلف ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر أنه لا يرى بينهم "تلك النماذج الحية من صور الشعر، والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين، ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء أولئك الذين يجيدون وصف السرائر، أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علاقة، أو لكل منهم شاعرية مميزة"(١٧)

لقد اتخذ **العقاد** من فكرة "شخصية الشاعر" محورا رئيسيا لفكرة المذهب الجديد فى أداء الشعر ونقده، واعتبر درجات نضج هذه الشخصية مقياسا، لانتقال الشاعر من عصر إلى عصر وأهليته لأن يدرج فى عداد من يستوعبون جوهر الشاعرين، أو من يظلون يدورون فى ردهات أعراضها، ولقد أمتد **العقاد** بنظريته تلك فجعلها تنسحب على الأدوات الفنية للشعر وطريقة استخدامها من قبل الشاعر صاحب الشخصية المستوعبة على نحو يفرق به عن الشاعر التقليدى: "وإذا كان لا بد من التشبيه فلنشبه ما يبثه فى نفوسنا من حنين أو وحشة أوسكون أو ذكرى، ففى هذا، لا في رؤية الشكل، تختلف النفوس باختلاف المواقف والخواطر"(١٨) ونحن هنا نشهد تطوراً رئيسيا لفكرة البلاغة القديمة عن الصورة والتى كانت تعاملها على أنها كائنات مستقلة تكتسب قيمتها من ذاتها لامن علاقاتها بشخصية الشاعر.

ومعلوم أن **العقاد** جعل من فكرته تلك رأس حربة فى هجومه النقدى الشهير على **أحمد شوقى**، الذى اعتبره **العقاد** ، نموذجاً لفن توقف بالشعر عن حد سلامة اللغة وجريان الألفاظ والقدرة على "الكلام النحوى الحلو" دون أن تمتد به قدراته إلى حد امتزاج شخصيته بأدوات فنه، وفى هذا الإطار وجه **العقاد لشوقى** نقده الشهير فى الديوان، والذى يحمل، رغم التحامل التطبيقى فى كثير من جزئياته، نصوصاً نظرية هامة، لعلها كانت أكثر النصوص صراحة وحسماً فى تفجير قضية شخصية الشاعر فى النقد الأدبى الحديث فى الربع الأول من القرن العشرين، وقد أثارت هذه النصوص قدراً كبيراً من النقاش وحفرت مجرى لها فى مناهج البحث في الدرس الأدبى فى العقود التى تلتها، ولا شك أن "عمدة" هذه النصوص، هو ذلك النص الذي يلخص رأى **العقاد** فى جوهر قضية شخصية الشاعر وعلاقتها بطريقة استخدام أدوات الشعر، عندما يخاطب **شوقى** قائلاً:(١٩)

"فاعلم أيها الشاعر العظيم أن

الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لامن يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزيته أن يقول لك عن الشئ ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول لك ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه"

إن هذا النص يمثل كما قلنا نصا مفتاحا فى الحديث عن دور شخصية الشاعر فى التشكيل الشعرى الجيد، من خلال تمثله للعناصر الخارجية فى تجلياتها الحسية أو المعنوية، ورصد وقعها على مرآة شاعرية خاصة، ومزجها بملامح نفس بشرية شاعرة ذات سمات معينة، ثم إعادتها إلى الواقع الخارجي وقد تمثلتها شخصية الشاعر كما يتمثل الجسد الصحيح الغذاء الجيد.

غير أن **العقاد** نفسه امتد بهذه النظرية من جانبها السلبى إلى جانبها الإيجابى امتدادا مثيرا للجدل، ونعني بالجانب السلبي القول بأن شعرا ما تقل درجة جودته بقدر قلة آثار امتزاجه بالشخصية البشرية التى تخللها فى مرحلة الإبداع، ونعنى بالجانب الإيجابى أن يكون الشعر الجيد هو الذى تنعكس عليه شخصية صاحبه، وأبعد من هذا قليلا أن يقال بعكس حياة صاحبه، كما ذهب إلى ذلك **العقاد** فى كتابه **ابن الرومى حياته من شعره** وهو الكتاب الذى قدم نموذجاً تطبيقيا لفكرة علاقة الشعر بشخصية الشاعر، أو ملامح المنهج البيوجرافى الذى مازال يثير جدلا فى الدرس الأدبى.

ولا شك أن النظرية تصطدم بالعقبة الرئيسية المتمثلة فى الشعر الموضوعي الذى يلتقى مع الشعر الغنائى في كثير من خصائصه، ولكنه بالتأكيد لا يعكس حياة صاحبه ولا يطمح إلى ذلك، لأن النماذج التى يجسدها شاعر موضوعى فى نتاجه، يكون بينها من التباعد بل والتناقض ما بين أطراف الحياة المختلفة، وحين حاول بعد أنصارهذا المنهج البيوجرافى فى الثقافة الأوروبية أن يعمموه على النحو الذى أشار إليه **العقاد** فيما بعد، كان من الحجج التي أثيرت فى وجوههم: **أين نجد الشاعر شكسبير؟ هل فى الأمير الدنماركى "هاملت" أو فى العبد المغربى "عطيل" أم فى التاجر اليهودى "شيلوك"، أم فى المرأة التى تغار، والوصيفة التى تحتال، والجندي الذى يستبسل؟ وكل تلك شخصيات متناقضة تزدحم بها مسرحيات شكسبير وتصدر عن نفس شاعر واحد.**

وحتى فى القصيدة الغنائية البحتة لم يجر التسليم أبدا باعتبار القصيدة الجيدة وثيقة تشف عن نفس صاحبها، فأصحاب منهج التحليل النفسى فى النقد الأدبى ،يرون أن القصيدة قد تكون تعبيرا عن عالم فشل صاحبه فى أن يجده فى الواقع، فاستراح إلى أن يتوهمه فى الشعر، وذلك مسلك نفس وفن طبيعي، وأصحاب التحليل اللغوى، يرون أن لغة الشعر بطبيعتها لغة مراوغة، ليس من شأنها أن ترسم لنا خطا بين نقطة البداية ونقطة النهاية، فذلك أقرب إلى وظيفة لغة النثر والشعراء أنفسهم يرون كما يقول أدونيس أن "أهزل الآثار الشعرية هى غالبا الآثار التى لا تكشف إلا عن عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية(٢٠) ويستريحون أكثر إلى مصطلح مثل قصيدة القناع "تبدو من خلال القصيدة كائنا مستقلا، يتوجه خلاله الشاعر، كما يقول عبد الوهاب البياتى (٢١) إلى: "خلق وجود مستقل عن ذاته وبذلك يبعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربى فيها فالانفعالات الأولى لم تعد تشكل القصيدة ومضمونها، بل هى الوسيلة إلى الخلق الفنى المستقل، إن القصيدة فى هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر وان كان هو خالقها". وهو نفس المعنى الذي يعبر عنه شاعر آخر مثل صلاح عبد الصبور عندما يقول: "الشاعر.. لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، أكثر منها صدقاً وجمالا، ولكنه لابد أن يخلق إذ أن وقوفه عند التعبير هو قصور فى رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفة مرضية"(٢٢)

إن هذه النصوص لا تعارض فى الواقع فكرة شخصية الشاعر وأهميتها فى العمل الشعرى، ولكنها توسع من مجالها عندما تجعل هذا المجال متصلا بالحياة لا بحياة واحدة، وترتفع بهذا المجال عندما تختار منه عناصر الثبات والديمومة التى يمكن أن تستصفى للفن لاعناصر الاستهلاك التى قد لا تضيف إلى تاريخ الإبداع شيئا، وهي من خلال ذلك تسعي إلى تحرير مفاهيم شائعة، قد ينتصر بدعواها الفن الهابط أحيانا، مثل التجربة والصدق، والبحث عن دليل يؤكد أن هذا الشاعر قد خاض هذه التجربة بعينها. وأنه صادق فى نقل وقائعها إلى شعره، وتحت هذه الدعوى يمكن أن يتسرب كثير من شعر "المعاناة" اليومية، لا المعاناة الفنية إلى سجل الشعر الجيد، وهو مالا يختلف النقد اليوم على عدم التسليم به، فالعمل الجيد لا يقاس بحجم المعانة التى تقف وراءه، ولا بعدد الساعات التى كتب فيها، ولا بكمية الدموع التى وجدت منسكبة على

مخطوطة القصيدة. ولاحتى بسمو المشاعر الوطنية أو الخلقية أو الاجتماعية التى يحتوى عليها، وإنما ببنائه الفني قبل هذا كله، وبصدقه الفنى لاصدقه الواقعى، وبعمق تجربته الفنية لا تجربته المعاشة، وتلك كلها عناصر تفسح مجالا كبيرا لبروز شخصية الشاعر الذى يقف وراء العمل الفنى، لا شخصية الرجل الذى يقف وراء الأحداث الواقعية.

وهذا النوع من التحديد النقدى جعل الدراسة تركزعلى "استجلاء بعض المقومات التى انبنت عليها شخصية الشاعر" وعلى تلمس أثرها فى مضامين شعره الأثيرة، وتراكيبه المتميزة، ومن خلال منظومة ثلاثية لخصائص شخصية الشاعر الداخلية، التى تميزها: الموهبة الشعرية المبكرة، وقوة الإرادة والحساسية الفياضة، من خلال هذه المنظومة تتفرع الخامات الأولى التى تبرر كثيرا من مضامين ديوان أغانى الحياة، فعن الخاصة الأولى يتفجر الصبا المبكر، وتتفرع الخاصة.

* * *

إن فن الشعر نفسه لم يولد معرفا ولم تتحدد معالمه فى كون خارج هذا الكون، ويهبط إلينا منوالا ننسج عليه كلماتنا ونمسح فيه دموعنا، ولكنه فن هلامى أحست الإنسانية بالحاجة الملحة إليه، وصاغته "شخصية الشاعر" جيلا بعد جيل، ومن ثم فشخصية الشاعر جزء من تعريف الشعر، وفى كل لغة شعراء، يمكن أن يقال عنهم، إن الشعر بعدهم لم يعد كما كان قبلهم، وقد تحدث النقد القديم عن **المهلهل** الذى كان "أول" من هلهل الشعر وطوعه، أو **امرئ القيس** الذي كان "أول من وقف على الأطلال، أو **الأعشى** صناجة العرب، الذي كان "أول" من تكسب بالشعر وغيرهم ممن أطلقوا عليهم أفعل التفضيل مدحا أو قدحا، لكن هذا الإطلاق كان يحمل فى ذاته أثر قوة شخصية الشاعر على مسيرة فن الشعر.

ولم تكن حركات كبرى كحركة الانتحال التى شهدها الشعر العربى فى بداية فترة تدوينه، إلا الشهادة مزدوجة بقيمة الرصيد الغالى من المعدن النفيس الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا معادن أخرى وسعوا إلى الاستكثار منه ولو من خلال التزييف والانتحال من ناحية ، وشهادة بأن أبرع ما يمكن أن يصل إليه صانع ماهر فى اللغة وفنونها أن يسطو على شخصية شاعر فيدعيها فيكون قد ربح كسبا معنويا هائلا بتصديق الجماعة إياه، قبل أن يربح كسبا مادياً يضيف من خلاله الأمجاد إلى قبيلته أو يضيف بدرة من الذهب إلى خزانته.

وإذاكانت شخصية الشاعر قد تطامنت حينا أمام شخصية الشعر، فإن الطفرات العظيمة لم تولد إلا من صراعهما البناء ولولا هدم **أبى تمام** لعمود الشعر وإقامة **البحتري** له، لما تمتعنا بالتعرف على المذاق المتميز لشخصية كل منهما والرحابة التى اكتسبها الشعر العربى من نزاعهما،

ولو كان **الفرزدق وجرير** قد تصالحا من قبل، لتطامنت مئات الصور فى خدورها، ولو لم يدفع المتنبى بملامح شخصيته الظامئة المتمردة فى كل الآفاق، ولو لم يثابر **أبو العلاء** رغم جدران محبسه على توسيع مسام جلد اللغة لكى يتمثل الشعر غذاء الفكر، لما أتيح لنا أن نرى شخصية الشعر ترتفع قامتها من خلال شخصية الشاعر.

ولو لم يتنبه **بودلير**- كما يقول **فاليرى** (٢٣)- إلى أهمية الموسيقى عند **فاجنر وبوليوز** ، ويدرك أن وحدات الموسيقى تأتينا معبأة بالحياة على حين أن وحدات اللغة تريدنا أن نشحنها بالحياة، لولا هذا لما تم تفجير المنابع اللانهائية للموسيقى فى اللغة، ولما تقدم الرمزيون ليعلنوا أن الموسيقى قبل كل شئ، لينتقل تأثيرهم إلى كثير من الآداب العالمية.

ولولا تقابل **العقاد وشوقى** وحدوث الارتطام الحاد حول شخصية الشاعر، لما تفجرت حركات أدبية تالية، ولما شهد الشعر العربى موجات التجديد الكبرى المتتالية والتى تميزت أيضا من خلال بروز شخصيات الشعراء الرواد.

إن هذه النظرة العامة ربما تقودنا إلى ملاحظة أخيرة، تتعلق بحركة الشعر العربى فى العقود الأخيرة، بعد انهيار كثير من قيود الشكل أمام المبدعين، لقد كثر الذين يكتبون الشعر أو ينتسبون إليه، وقلت الشخصيات المتميزة، بحيث أصبحت شخصية الشعر، أو شخصية الحركة الشعرية، تهدد مرة أخرى بالطغيان على حساب شخصية الشاعر، ولم يعد من السهل أن تميز مبدعا من آخر، فالأطروحات متشابهة والزفرات متكررة، ومسارب الغموض يقود بعضها إلى بعض، والادعاءات برفض "وصايات" النقاد ثابتة فى كل جدال، ودفتر الشعر المعاصر يتضخم يوما بعد يوم، وشخصية الشاعر تذبل ساعة بعد ساعة، فهل يتجه الشعراء مختارين إلى مقبرة جماعية كالأفيال عندما تحس بعدم جدوى الحياة؟ أم أنهم يتجهون إلى عصر آخر وبعث جديد؟





الهــــوامــــش

(١) محاورات أفلاطون: أيون ص ٥٣٤، نقلا عن النقد الأدبى الحديث، د. غنيمى هلال.

(٢) الأغانى، الجزء الرابع، ص١٢٣.

(٣) الشعراء: ٢٢١-٢٢٧.

(٤) يـــــس: ٦٩.

(٥) الحاقة: ٤٠-٤٣.

(٦) الشعر والشعراء، ص٢

(٧) المرجع السابق، ص٧

(٨) المرزوقى: شرح ديوان الحماسة، ص٩.

(٩) قدامه بن جعفر. نقد الشعر، ص ٣٩ وما بعدها.

(10) Georges jean: le Poisie- p. 150- Edition de seuil.

(11) Jean-claud renqrd- notes sur la poesie- p. 11- Editions de ١٩٧, - seuil

(١٢) نزار قبانى: الكتابة عمل انقلابى ص٧ وما بعدها، الطبعة الرابعة- بيروت ١٩٨٤.

(١٣) نزار قبانى: قصتى مع الشعر، بيروت، ص ١٨٦.

(١٤) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر، ص٨ بيروت ١٩٦٩م.

(١٥) لسان العرب لابن منظور، دار المعارف، ج ٤ ص ٢٢٧٣.

(16) Voir: Rolland de Renvill- L'exprienc poetique- p.9-Paris-1949.

(١٧) العقاد: ساعات بين الكتب، مقال الشعر فى مصر، ص ١٤، بيروت ١٩٦٨.

(١٨) العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، ص ١٦، كتاب الهلال ١٩٧٢.

(١٩) العقاد: الديوان فى النقد والأدب ص ٥٣١ (المجموعة الكاملة المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبنانى.

(٢٠) أدونيس، زمن الشعر- دار العودة- بيروت ١٩٧٢، ص١٢.

(٢١) عبد الوهاب البيانى :تجربتى الشعرية، دار العودة، بيروت ١٩٦٨، ص ٣٥.

(٢٢) صلاح عبد الصبور: حياتى مع الشعر، ص٣٩.

(23) Voir paul valery. variete-p. 86 Gallimard.

صاحب
الأقدام العارية

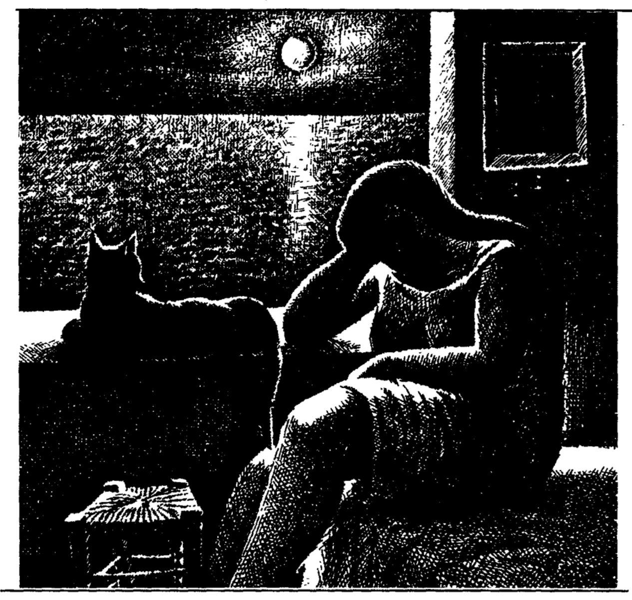
برحيل طاهر عبد الحكيم، فى ٢٠ أكتوبر الماضى، تنطوي صفحة حية من صفحات الكفاح الوطنى التقدمي المصرى، سطرها هذا المناضل الدءوب عبر نصف قرن من الزمان، شغل معظم عمره الذي ناهز الخامسة والستين.

وحياة طاهر عبد الحكيم سيرة خصبة للعمل والخبرة والإرادة الصلبة. منذ أن ولد فى ١٥ يناير ١٩٢٩ بإحدى قرى دكرنس (الدقهلية)، ودرس الأدب الانجليزى بآداب القاهرة، ثم عمل مدرسا للغة الانجليزية بالمدارس الثانوية، قبل أن يعمل محرراً سياسياً بجريدة الجمهورية.

أما اعتقاله- ضمن الحملة الشهيرة على الشيوعيين- عام ١٩٥٩ حتى ١٩٦٤، فقد صوره فى واحد من أهم الكتب التى سجلت تراجيديا السجون الناصرية فى تلك الفترة العصيبة، وهو كتاب "الأقدام العارية"، الذى كان ذا تأثير مدوٍّ على شباب الحركة الطلابية اليسارية فى النصف الأول من السبعينيات.

كان طاهر عبد الحكيم فى تلك الفترة- أوائل السبعينيات- قد انتقل إلى بيروت ليعمل فى إدارة مركز التخطيط الفلسطينى التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، ومنها إلى بغداد ومع أواخر السبعينيات انتقل إلى باريس حيث حصل على دكتوراه الدولة فى فلسفة التاريخ عن بحثه "الشخصية الوطنية المصرية" الذى أصدره بعد ذلك (عام ١٩٨٦) فى كتاب عن دار "فكر" التى أنشأها فى باريس، لتصدر مجلة فصلية بهذا الاسم كانت واحدة من أكثر المنابر العقلانية استنارة وجدية وجرأة.

هذه المجلة التى مالبثت أن تحولت إلى دار نشر بنفس الاسم فى مصر، بعد عودة طاهر عبد الحكيم إلى أرض الوطن عام ١٩٨٦. ومازلت أذكر البدايات الأولى لهذا الإنشاء (وقد كان من حظى أن أعمل معه سكرتيرا للتحرير فى المجلة أيام كانت فى باريس، ثم فى الدار بالقاهرة) حينما كان يكنس بنفسه- وأنا معه- أرض المكتب، قبل أن تكتمل للمشروع الجديد عناصره الوظيفية



والإدارية!

أصدر طاهر عبد الحكيم أول كتبه عام ١٩٥٨ بعنوان "اضطهاد الزنوج فى أمريكا". كما أصدر بعد ١٩٦٧ الكتاب النادر عن التجربة النضالية الفيتنامية، حيث عمل فترة طويلة مراسلا سياسيا بفيتنام.. ثم أصدر كتابا عن "الحركة الوطنية الديمقراطية لطلاب مصر" عام ١٩٧٢ فى بيروت. كما كتب عدة أعمال مناهضة للصلح الساداتى الاسرائيلى: خطوة خطوة من العدوان إلى الردة، حرب تشرين والتسوية الأمريكية، سلام كامب ديفيد.

أما عمله الأكبر "الشخصية الوطنية المصرية" فهو الذى اخترنا منه للنشر الفصل الهام الذى يتعرض لنقطة تحديد بداية تاريخ مصر الحديث.

كل ذلك بعض سيرة. أما فضل طاهر عبد الحكيم علىّ ودروسه لى، فسيرة أخرى يضيق المقام، وكل مقام، عن ذكرها.

ح.س



أين يبدأ تاريخ مصر الحديثة؟

د. طاهر عبد الحكيم

حتى الآن لم يكن تعيين نقطة البدء فى تاريخ مصر الحديثة يمثل مشكلة لدى الباحثين، فلقد كان هناك قالب ما شكله المؤرخون الغربيون لتاريخ مصر الحديثة، بداية ومسارا، تقبله دون تمحيص سائر من عالجوا هذا التاريخ من مصريين وأجانب، وطبقاً لهذا القالب فإن نقطة البدء لتاريخ مصر الحديثة تتوزع بين حملة بونابرت الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨، وبين نظام محمد على الذى قام عام ١٨٠٥.

ولم يكن ثمة جدل بين من يبدأون بحملة بونابرت أو من يبدأون بنظام محمد على، ربما لأن الفريقين لم يستشعروا فارقا جوهريا بين البدايتين المفترضتين حيث الأساس لكل منهما واحد، وهو الاحتكاك بالثقافة الغربية: فحملة نابليون جاءت لمصر بالفكر السياسى الاجتماعى الأوروبى الحديث - أى الليبرالى البرجوازى - وحاولت أن تقيم مؤسسات وأن تسن قوانين على هدى هذا الفكر الليبرالى، وأحضرت معها بعثة من العلماء والباحثين المتخصصين، كما أدخلت المطبعة العربية إلى مصر، ومحمد على أقام فى مصر صناعات تعتمد على التكنولوجيا الحديثة وشجع البعثات لتحصيل المعارف الإنسانية والتقنية الحديثة فى فرنسا. وبطبيعة الحال

فإن أحداً لن ينكر على حملة نابليون بونابرت أو على محمد على على أنهما كانا أول جسر بين الذهن المصرى والفكر الأوروبى الحديث، ولكن ذلك لايصلح أساسا لاعتبار أى من الحدثين: حملة بونابرت أو قيام نظام محمد على بداية لتاريخ مصر الحديثة. ولكى نحدد هذه البداية تحديدا صحيحا فإنه لابد أولا أن نحدد مفهومنا الفلسفى للتاريخ والذى يمكن استنادا إلى المادية التاريخية أن نوجزه فى نقاط ثلاث رئيسية:

أولاً: إن تاريخ أي مجتمع هو مجمل حركته للانتقال من شكل أدنى من التنظيم الاجتماعى إلى شكل أرقى ، وعلى ذلك فإن الفارق بين القديم والحديث فى التاريخ الاجتماعى يجب ألا يكون فارقا زمنياً أو كمياً، وإنما هو بالضرورة فارق كيفى: بين شكل أدنى من التنظيم الاجتماعى متخلف ، ومحتوى آخر متقدم.

إن "حقن " مجتمع ما ببعض أفكار حديثه أو ببعض أساليب معاصرة فى الإنتاج أو الإدارة ليس دليلا على أن النظام الاجتماعى قد تغير، وإنما وجود بناء ثقافى متكامل جديد ينعكس فى الإدارة والتشريع والتعليم وأسلوب الحياة ونوع المؤسسات القائمة هو الذى يدل على أن ثمة تغيراً قد طرأ على التنظيم الاجتماعى، وبالتالى فإنه لابد من البحث عن ذلك الجديد الذى طرأ فى التنظيم الاجتماعى فولد ذلك البناء الثقافى الجديد.

من هنا فإن موضوع التاريخ لايكمن أن يكون هو الرصد والتسجيل المجردين لأحداث متراكمة مهما كانت درجة الاتصال بينها، وإنما هو تحليل المجتمع وهياكل بنيته والتحول الذى يطرأ عليها فى انتقالها من تكوين اجتماعى معين إلى تكوين اجتماعى آخر، كذلك فإن تحليل المجتمع لايمكن أن يكون عملية عشوائية أو انتقائية، ولكنه يجب أن يتناول فى كليته بحثاً عن ذلك "الشىء" الذى يعطى المجتمع طابعه وفكره ومؤسساته، ويحدد نمط الإنتاج السائد فى المجتمع.

ومن وجهة نظر الفلسفة المادية والتاريخية، التى يستند إليها هذا البحث منهجيا، فإن علاقات الإنتاج هى هذا "الشىء" الذى يعطى تكويننا اجتماعيا ما طابعه العام، ويحدد نمط الإنتاج فيه، ويحدد محتواه الثقافى: الآراء، والأفكار، والقيم السائدة، والمؤسسات والتنظيمات التى تقوم على أساس من هذه الآراء والأفكار والقيم فانقسام المجتمع إلى "طبقات"،

جانب منها يملك وسائل الإنتاج. وجانب منها لايملك إلا قوة العمل يترتب عليه أن من يملك وسائل الإنتاج هو الذى يملك فائض العمل الذى ينتجه أولئك الذين لايملكون إلا قوة عملهم، وكلما تقدمت قوى الإنتاج - أى قوة العمل ووسائل الإنتاج ، كلما قل ذلك الجزء من العمل اللازم لإنتاج ما يكفى لتحديد قوة العمل. وزاد ذلك الفائض الذى يستولى عليه المالكون، ومحاولات المالكين للحصول على فائض عمل أكبر، وجهود العاملين من أجل زيادة حصتهم من ناتج العمل، من ناحية ، أو صراع قوة مالكة جديدة لوسائل إنتاج جديدة لتحل محل القوة المالكة القديمة فى ملكية فائض العمل، هذا هو مايشكل محور الصراع الاجتماعى أو "الصراع الطبقى" ، وانتهاء هذا الصراع فى إحدى مراحله بتغلب قوة مالكة قديمة، أو بتغلب القوى التى لاتملك سوى قوى العمل (كما هو الحال فى الثورات الاشتراكية) يعنى انتهاء سيادة نمط معين من الإنتاج وبداية سيادة نمط إنتاجى جديد، أى يعنى تكوينا اجتماعيا جديداً، وبالتالى انحسار ثقافة قديمة كانت تواكب نمط الإنتاج القديم وصعود ثقافة جديدة مواكبة لنمط الإنتاج الجديد(١).

ثانيـاً: وهكذا، فإن المجتمع، كظاهرة يتطور بفعل الصراع بين مكوناته الداخلية، فى الأساس بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج عندما تكون هذه الأخيرة قيدا على تطور الأولى، وفى أيديولوجية جديدة تتطابق مع علاقات الإنتاج الجديدة وأيديولوجية قديمة تكرس علاقات الإنتاج القديمة. أما العوامل الخارجية فهى إما أن تكون عوامل مواتية، وهنا يكون تأثيرها فى عملية التطور متوقفا على استعداد العوامل الداخلية لتقبل تأثير هذه العوامل الخارجية، وإما أن تكون العوامل الخارجية معاكسة، بمعنى أنها تساعد العوامل الداخلية القديمة على أن تبقى هى السائدة، وهنا يكون على العوامل الداخلية أن تصارع من أجل أن تسود ضد كل من العوامل الداخلية القديمة وتأثيرات العوامل الخارجية المعاكسة - هذا يعنى فيما يتعلق بالظاهرة الاجتماعية ارتباط الصراع الاجتماعى بالصراع الوطنى.

وهكذا فإن الأساس فى تطور المجتمع هو حركة مكوناته الداخلية وليس تأثير العوامل الحارجية، فهذه تظل ثانوية ومساعدة أيا كان حجمها.

ثالثاً: إن التطور الذى يأخذ شكل الطفرة فى الظواهر الطبيعية، ويأخذ شكل ثورة فى الظاهرة الاجتماعية،

يحدث نتيجة تراكمات كمية يتم خلالها إعادة توزيع مختلف مكونات الظاهرة، ونمو بعضها وتضاؤل بعضها الآخر حتى تصل هذه العملية التراكمية إلى النقطة التى تتغلب عندها العوامل الجديدة، وهنا تحدث الطفرة أو الثورة، وتصبح إزاء ظاهرة جديدة - طبيعية أو اجتماعية - تعطيها العوامل الجديدة التى تغلبت وسادت طابعا ومحتوى جديدين.

وبالنسبة للمجتمع فإن عناصر نمط إنتاجى جديد هى التى تشكل تلك العوامل الجديدة التى تنمو داخل التنظيم الاجتماعى القديم، وعندما تتغلب عناصر نمط الإنتاج الجديد فإننا نصبح بإزاء تشكيلة اجتماعية - اقتصادية جديدة.

وعلى ذلك فإنه لايمكن الحديث عن فترة انتقالية فى التطور الاجتماعى ولا عن نظام اجتماعى - اقتصادى انتقالى بين نمطين مختلفين من أنماط الإنتاج مهما كان حجم عناصر نمط الإنتاج الجديد النامية داخل تشكيلة اجتماعية - اقتصادية قديمة مادام نمط الإنتاج القديم، والأيديولوجية المصاحبة له لايزالان هما السائدان، ويعطيان التعليم التنظيم الاجتماعى طابعه العام.

* * *

إن بحثاً حول بداية تاريخ مصر الحديثة يجب بالتالى أن يسعى لاكتشاف تلك النقطة التى تغيرت عندها علاقات الإنتاج التى سادت المجتمع المصرى طوال آلاف السنين، مفسحة المجال لعلاقات إنتاج جديدة وأكثر رقيا، وأيضاً تلك النقطة التى كفت فيها الثقافة الثيولوجية التى رافقت ذلك النمط من الإنتاج عن أن تكون هى الثقافة السائدة، وأفسحت المجال لثقافة جديدة أكثر تقدما.

وكما سبق فإن تاريخ مصر منذ تأسست الدولة المركزية الأولى عام ٣٢٠٠ ق.م وحتى نهاية نظام محمد على هو تاريخ نظام اجتماعى واحد يقوم على أركان ثلاثة هى احتكار الدولة لملكية وسائل الإنتاج وخاصة الأرض الزراعية، وملكية قوة عمل السكان، وملكية فائض العمل، وأية تغيرات حدثت فى أثناء تلك المسيرة الطويلة كانت مجرد تغيرات كمية لم تؤثر فى جوهر تلك الأركان الثلاثة، ولم تتعد إصلاحات فى أسلوب ممارسة تلك الملكية المطلقة بحيث تحصل الدولة منها على أكبر عائد ممكن ، إذ كانت هذه التغيرات تقتصر على حلول أسرة محل أخرى فى الحكم دون أن يعنى ذلك حلول تنظيم اجتماعى جديد محل تنظيم

اجتماعي قديم، أو كانت هذه التغيرات تأخذ شكل ازدهار للدولة يقوم على تكثيف وزيادة كفاءة توظيف قوة عمل السكان، أو انحطاط هذه الدولة بسبب تزايد الصراعات بين أفراد وأجنحة الأريستوقراطية المالكة الحاكمة، دون أن يعنى ذلك أى تقدم - أو انحطاط - للتنظيم الاجتماعى والنتائج التى أسفرت عنها الثورات والانتفاضات العديدة التى شهدتها مصر طوال ذلك الزمن كانت هى الأخرى تتمثل فى تغيرات كمية كطرد أريستوقراطية أجنبية وإحلال أريستوقراطية محلية مكانها، أو فرض تعايش بين أريستوقراطية محلية وأريستوقراطية أجنبية حاكمة على أساس احترام امتيازات الأريستوقراطية المحلية والحفاظ على مصالحها.

وفيما يتعلق بالمحتوى الثقافى ظلت الأيديولوجية الثيولوجية هى السائدة تستهدف فى المحل الأول تكريس النظام الاجتماعى القائم عبر الصيغ الدينية التى كانت تجعل من الحاكم، فرعونا كان أو بطليموس أو الوالى، أو الخليفة - أيام الدولة الفاطمية - أو السلطان إما إلها ، أو ممثلا للإله فى الأرض، متمتعا بتفويض إلهى باعتباره ولى الأمر ، وشبكة من المؤسسات الدينية ورجال الدين يقومون على تثبيت ذلك المفهوم السماوى للحكم وللنظام الاجتماعى، وظلت السلطة السياسية احتكارا مطلقا لرأس الدولة مستندا من الناحية المادية على احتكاره ملكية وسائل الإنتاج وخاصة الأرض ومصادرة الثرورة الطبيعية والتجارة والحرف. ومستندا من الناحية الفكرية على علاقته بالسماء حسب الصيغ الدينية المختلفة. كما بقيت الدولة جهازا بيروقراطيا ذا ذراعين أحدهما إدارى والآخر عسكرى كلاهما مهمته الأساسية تأمين استمرار هذا النظام الاجتماعى واستخلاص الخراج.

كانت حركة العلماء" فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر هى أول قيادة وطنية مصرية تستند إلى عناصر إنتاجية وقوى اجتماعية جديدة، وهى فئة التجار وأرباب الحرف، وإن كانت فى نفس الوقت لاتزال ترتبط بالتنظيم الاجتماعى التقليدى، حيث كان العلماء فى نفس الوقت إما ملتزمين أو نظام وقف أو لهم بحكم مواقعهم الدينية حق الانتفاع بمساحات كثيرة من الأرض الزراعية وكانت حركة "العلماء" تبلور العنصر الوطنى فى مواجهة الأجانب: عثمانيين ومماليك وفرنسيين. إلا أنها لم تكن تمثل بعد محاولة لتغيير علاقات الإنتاج السائدة.

ولم يبق لها مصلحة واضحة فى ذلك - وهذا يفسر عزوفها عن استلام السلطة السياسية، رغم أنها كانت فى متناول يدها، مكتفية بقوتها الاقتصادية وبنفوذها الدينى. ومن ثم مكانتها الاجتماعية وتأثيرها المعنوى على جموع الأهالى. ولأنها كانت تتحرك فى إطار النظام الاجتماعى القائم وقتذاك دون محاولة لتجاوزه، ولأنها كانت قمة الفكر الثيولوجى - وإن بدأت تظهر فيه بعد عناصر عقلانية - فإن ظهور حركة العلماء لايصلح، من وجهة نظر المفهوم العلمى للتاريخ، بداية لتاريخ مصر الحديثة.

وكانت السياسات التى حاولت حملة بونابرت فى مصر ثورية من حيث أنها كانت تنطلق من الفكر العلمانى الليبرالى لتنظيم اجتماعى أرقى، هو النظام البرجوازى الذى كرسته الثورة الفرنسية البرجوازية كانت هذه السياسات - كما تقدم - تستهدف تغيير علاقات الإنتاج بإنهاء احتكار الدولة لملكية الأرض الزراعية ، وإباحة حق الملكية الفردية لها طبقا لبيان "مينو" و"للإعلان العظيم"، إلا أن هذه السياسات كانت تمثل عاملا خارجيا، ولم تكن وليدة تطور داخلى فى المجتمع، كما أن محاولة نابليون الالتقاء مع القوى الجديدة فى المجتمع آنذاك - جماعة العلماء - والتى كان من مصلحتها موضعيا تغيير النظام الاجتماعى لم تتح لها الفرصة لإنجاز شىء ملموس: فمن ناحية لم تكن هذه القوى قد نضجت بعد للدرجة التى تصطدم فيها مصالحها صداما جذريا مع النظام الاجتماعى القائم، وبالتالى لم يكن لديها الاستعداد لتقبل تأثيرات هذا العامل الخارجى - أى سياسات بونابرت ومينو - كذلك فإن سرعة انسحاب الحملة الفرنسية من مصر، وسقوط القوى الاجتماعية التى تأثرت بدرجة ما بما حملته الحملة الفرنسية من أفكار سياسية واجتماعية وإدارية حال دون حدوث تطور فى المجتمع المصرى انطلاقا من سياسات بونابرت وحملته على مصر.

لذلك فإنه من الناحية العلمية لايمكن قبول مايذهب إليه بعض المؤرخين من أن تاريخ مصر الحديثة يبدأ من حملة بونابرت.

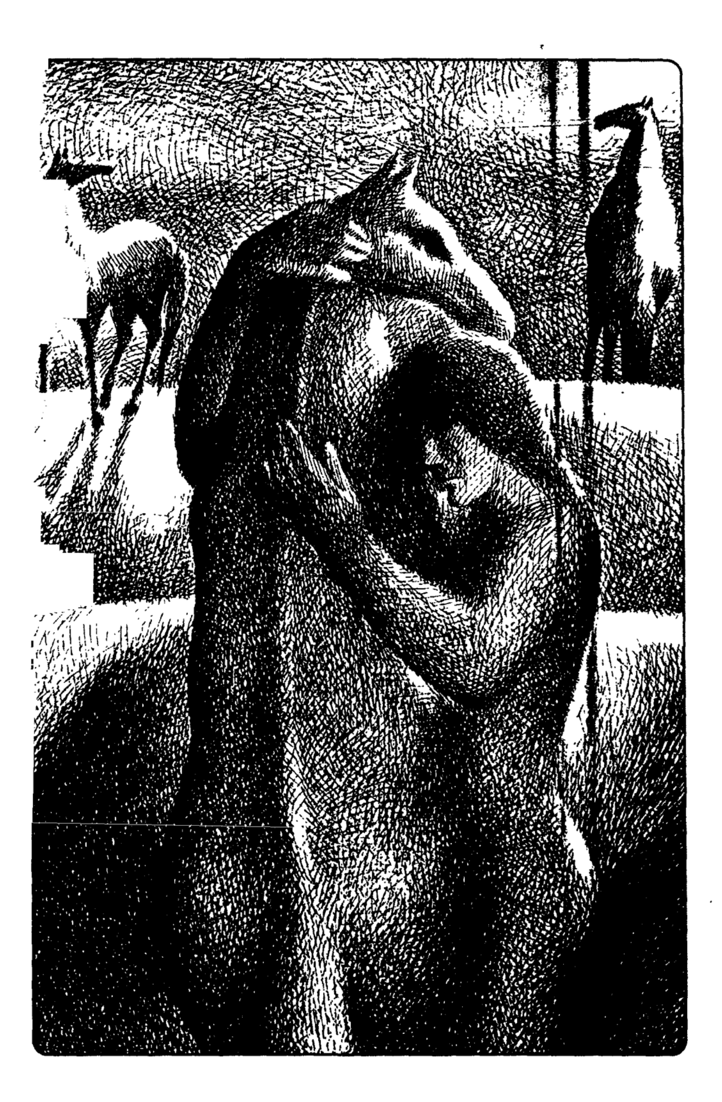
وأخيراً نناقش القائلين بأن محمد على (١٨٠٥ -١٨٤٨) هو بداية تاريخ مصر الحديثة، أو حسب البعض الآخر أنه مؤسس الدولة الحديثة فى مصر. صحيح أنه فى ظل حكم محمد على وبعض من تبعوه من أبنائه تمت بعض العوامل الاجتماعية - الاقتصادية

والثقافية التى أسهمت فى تغيير النظام وتغيير المحتوى الثقافى للتنظيم الاجتماعى فيما بعد. فزراعة وتجارة القطن ربطت مصر بقوة بالسوق الرأسمالى العالمى،ونتيجة لذلك، وأيضاً نتيجة لمشاريع محمد على الأخرى توسع اقتصاد السوق القائم على التبادل السلعى - النقدى (٢). وتدخلت الرأسمالية العالمية سواء من خلال نشاطها فى مصر وخاصة فى تجارة القطن، أو بعد إنهاء نظام الاحتكار الذى فرضته على محمد على فى معاهدة ١٨٤٠، وكان ذلك أشبه ببذور نظام اجتماعى جديد يقوم على الملكية الفردية فى محل نظام احتكار الدولة الملكية ووسائل الإنتاج والذى جثم على صدر مصر قرابة ستة آلاف عام.

والدور العسكرى - السياسى الذى لعبه محمد على باسم مصر تحت شعار "القومية العربية" فى مواجهة الخلافة العثمانية بدأ يعيد لمصر ملامحها كقوة قائدة فى المنطقة، والدور السياسى الذى لعبه مع دول أوروبا ومع السلطنة العثمانية باسم مصر أسهم بدرجة ما فى استعادة معنى الكيان السياسى المستقل لها، كما أن إدخاله اللغة العربية لتحل محل اللغة التركية كلغة للمعاملات الرسمية كان إضافة فى عملية استعادة الملامح الوطنية لمصر ، ومعاهدة ١٨٤٠ التى أعطت أبناء محمد على حق وراثته فى حكم مصر أعادت لمصر كيانها الجغرافى - السياسى المحدد.

ومن أهم ما ترتب على سياسات محمد على الاحتكاك الواسع بالثقافة الغربية (البرجوازية) سواء من خلال البعثات أو من خلال الخبراء، ورغم أن محمد على عمل بحسم على ألا يتعدى هذا الاحتكاك احتياجات الجيش، فإن باباً قد فتح نفذت منه الأفكار الليبراليةعن الوطن وأسلوب الحكم - خاصة من خلال ترجمات وبعض مؤلفات رفاعة الطهطاوى، والشيخ حسين المرصفى.

إلا أنه ينبغى ملاحظة أن هذه الأفكار الليبرالية والعقلانية القائمة على المفهوم البرجوازى لحرية العمل وحرية التجارة وحرية التملك، لم تكن تصب فى نظام محمد على وسياساته وأساليب حكمه لمصر، وإنما كان يصب فى التيار الوطنى الذى بدأ بحركة العلماء، ثم اضطر أن يهبط إلى القاع تحت وطأة محاولات محمد على للاستقلال بمصر له ولابنائه من بعده، ليعود هذا التيار وينفجر فيما بعد فى الحركة الوطنية التى قادها أحمد عرابى والتى كانت تهدف إلى الاستقلال



بمصر للمصريين.

وتظل الحقيقة الأساسية فيما يتعلق بنظام محمد على وسياساته سواء العسكرية أو الاقتصادية، أو أسلوب حكمه للبلاد، أنه لم يمثل أى تطور فى النظام الاجتماعى فى مصر، وإنما كان شيئاً مفروضاً على المجتمع من خارجه، فى تناقض تام مع مصالح كل الفئات المحلية لهذا المجتمع، قامعا لقدرة المجتمع على أن يتطور بفعل حركة مكوناته الذاتية.

لذلك كان من الطبيعى أن تسقط سياسات محمد على الخارجية تحت ضغط القوى الأوروبية دون أن تلقى أدنى مساندة من جانب القوى المحلية حيث لم تكن هذه السياسات تمثل مصالحها، وبالتالى لم يكن هناك مايستثير الوطنية المصرية للدفاع عن مصالح تتناقض معها، فلقد كانت هذه السياسات بالأحرى تمثل مصالح أوليجاركية أجنبية أخذت مصر لتعتصر منها أقصى ما تستطيع من أجل تحقيق طموحات ومغامرات امبراطورية.

وفيما يتعلق بعلاقات الإنتاج ظلت الدولة وعلى رأسها محمد على، كما كانت لآلاف السنين فى السابق هى المالك الوحيد للأرض ولمصادر الثروة الطبيعية وللتجارة الداخلية والخارجية ولكل الصناعات والحرف. ولقد تحايل محمد على على قرار إلغاء نظام الاحتكار الذى فرضته القوى الأوروبية فأعلن تنظيم حق الانتفاع بالأرض عن طريق العهدة (٣). ورغم أنه طرأ نوع من تثبيت حق الانتفاع بالأرض نتيجة العهدة، فإن الدولة ظلت هى المالكة للأرض. تملك حق منح العهدة* أو سحبها حسب كفاءة المتعهد أو رضا الدولة عنه. وظلت الدولة هى مالكة قوة عمل السكان، وبقيت السخرة، وهى أهم مظاهر ملكية قوة العمل سائدة. وظل الأساس الثيولوجى للدولة قائما متمثلا فى استمرار الشرعية من الخلافة العثمانية من ناحية ، ومن حقوق "ولى الأمر" على الرعية فى طاعته، وكان الطهطاوى، رغم أفكاره الحديثة، هو منظر حقوق "ولى الأمر" هذه باعتباره خليفة الله فى الأرض (٤) لذلك فإن هذا البحث يرفض القول بأن محمد على هو بداية تاريخ مصر الحديثة، وإنما نظاما - من وجهة نظرنا - يمثل آخر مرحلة فى ذلك النظام الاجتماعى - السياسى الذى ساد مصر منذ نشأة أول دولة مركزية فيها.**

كذلك لانستطيع بالمثل أن نقبل، من وجهة النظر العلمية، ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن نظام محمد على كان من الناحية الاقتصادية - الاجتماعية ، نظاما انتقاليا بين ما أسموه "الإقطاع الشرقى" والرأسمالى، حيث أن السمات الاقتصادية - الاجتماعية التى بقيت سائدة فى المجتمع المصرى حتى صدور قانون المقابلة عام ١٨٧١ هى نفس السمات التى سادت منذ قيام الدولة المركزية، هذا بصرف النظر عن العوامل الجديدة التى كانت تنمو داخل المجتمع فى ذلك الوقت***.

من جهة أخرى، وعلى أساس من مفهوم الفلسفة المادية والتاريخية للتاريخ، فإننا لانوافق على ما ذهب إليه المؤرخ السوفياتى لوتسكى حينما وصف ما أسماه إصلاحات محمد على بأنها كانت تحمل طابعا تقدميا، وأنه قضى على مخلفات القرون الوسطى الأكثر رجعية، ولانجد أساسا اجتماعيا لما يقوله لوتسكى من أن محمد على كان يعزز "دولة الملاك والتجار"، وأنه كان يحلم بتكوين امبراطورية واسعة لصالح الملاك والتجار المصريين (٥).، إذ لم يكن هناك ملاك أو تجار مصريون إلا وتعرضوا للتصفية، وكان محمد على هو المالك الوحيد والتاجر الوحيد فى مصر، وكانت أحلامه الامبراطورية هى أحلام رئيس أوليجاركية أجنبية تريد انطلاقا من مصر واستنادا إلى إمكانيات مصر أن تبنى لها امبراطورية.

وبالمثل فإننا نعتبر من قبل المبالغات غير المؤسسة على حقائق الواقع ما ذهب إليه المفكر السوفيتى. ليفن حينما يصف ما أسماه إصلاحات محمد على بأنها أحدثت تغيرات جذرية فى مجمل حياة البلاد الاقتصادية، ويصف إلغاء نظام (الالتزام) بأنه "إصلاح زراعى" أحل أشكالا جديدة من الملكية الإقطاعية - كما يقول ليفن - محل الملكية العقارية المملوكية الكبيرة(٦).

إن النقطة التى عندها حدث تحول كيفى حقيقى فى علاقات الإنتاج، وترتب عليه تغير كيفى حقيقى فى البنية الاجتماعية - الاقتصادية، عكس فيها هذا التحول والتغير نفسه على التغيرات الثقافية والفكر السياسى والاجتماعى، وعلى مفهوم الدولة والسلطة السياسية ، وبالتالى تشكل النقطة الحرجة التى تحولت فيها التراكمات الكمية للصراع بين عناصر إنتاج جديدة وعناصر إنتاج قديمة، وبين فكر جديد وفكر قديم إلى تحول كيفى غير مضمون وشكل الظاهرة

الاجتماعية فى مصر، هى تلك النقطة التى تغلبت فيها العناصر الرأسمالية، وعلاقات الإنتاج القائمة على الملكية الخاصة على النمط القديم من التنظيم الاجتماعى الذى كان قائما على احتكار الدولة لملكية وسائل الإنتاج وقوة العمل وفائض العمل، وكان التعبير الحقوقى عن نقطة التحول الكيفى هذه هو قانون المقابلة الصادر فى ٣٠ أغسطس عام ١٨٧١، والذى بمقتضاه منح الخديوى إسماعيل حق ملكية غير كاملة لمن يدفع ضرائب ست سنوات دفعة واحدة على الأرض التى ينتفع بها. وعاد إسماعيل فألغى هذا القانون فى مايو ١٨٧٦، ولكنه اضطر للتراجع تحت ضغط كبار المنتفعين الذين دفعوا المقابلة ، والذين أصبحوا قوة اجتماعية وسياسية دخلت فى صراع مع الدولة المركزية الأوتوقراطية ومع النفوذ الاستعمارى الأوروبى دفاعا عن مصالحهم، وحقهم فى السلطة أو فى نصيب من السلطة يسمح لهم بحماية وتنمية مصالحهم كطبقة مالكة، ووصل هذا الصراع ذروته فى الثورة العرابية (١٨٧٩ -١٨٨٢) . وبقراءة وثائق وبرامج الثورة العرابية وتصريحات وبيانات قادتها فإنه يمكن تحديد التطور الكيفى الذى طرأ على الظاهرة الاجتماعية فى مصر على المستويات الثلاثة: المستوى الاجتماعى - الاقتصادى، والمستوى الثقافى والسياسى، والمستوى القومى:

على المستوى الاجتماعى - الاقتصادى كانت تلك هى ثورة أصحاب المصلحة فى الملكية الخاصة من أصحاب البلد الأصليين لتثبيت حق الملكية الذى انتزعوه، وللاستيلاء على السلطة السياسية وإقامة دولتهم التى بواسطتها يستطيعون تأمين وتنمية مصالحهم، والقضاء على مظاهر العبودية المعممة مثل السخرة والرق، أى تحرير قوة العمل وتحويلها إلى سلعة بعد أن تم تحرير الأرض وتحولت إلى سلعة يملك صاحبها حق التصرف فيها.

على المستوى الثقافى والسياسى كانت الثورة العرابية تعبيرا عن انحسار الأيديولوجية، وصعود أيديولوجيا علمانية أصبحت منطلقا للفكر الاجتماعى والسياسى، ووضعت المواطنة على أسس علمانية بعد أن كانت قائمة على أسس دينية، وطرحت الليبرالية والنظام البرلمانى ومسؤولية الحكومة أمام هذا البرلمان بديلا عن الأوتوقراطية التى صاحبت ملكية الدولة لوسائل الإنتاج.

وعلى مستوى النضال القومى كانت

الثورة العرابية تعبيرا عن نهوض قومى شامل تمثل فى العمل على استعادة الكيان السياسى المصرى المستقل فى مواجهة التبعية للخلافة العثمانية وفى مواجهة السيطرة الأوربية.

وهكذا كانت الثورة العرابية أول ثورة فى تاريخ مصر تختلف عن سلسلة الثورات والانتفاضات التى سجلها التاريخ المصرى فى محتواها الاجتماعى، والثقافى والسياسى.

وفيها نستطيع بكل ثقة علمية أن نجد البداية الحقيقية لتاريخ مصر الحديثة.

* * *

فى الفصل التالى سنتتبع المحتوى الاجتماعى - الاقتصادى والثقافى لهذا النهوض القومى الذى عبرت عنه الثورة العرابية على المحاور التالية:

١ - نشأة اقتصاد السوق ونمو دور العناصر الرأسمالية المحلية والعالمية فى تطور علاقات الإنتاج.

٢ - تشكل فئة كبار الملاك والأعيان أو ما يمكن تسميته البرجوازية الزراعية، وتزايد دور العنصر المصرى فى الإدارة والجيش.

٣ - تطور الفكر العلمانى والليبرالى، وتطور الدور الاستشارى للعنصر الوطنى إلى دور تمثيلى.

٤ - المحتوى الطبقى والبعد الوطنى الديمقراطى للثورة.

ونعود نكرر أننا هنا لسنا بصدد كتابة تاريخ مصر الحديثة، بقدر ما نحاول أن نقدم نموذجا تطبيقيا لقراءة تاريخ مصر فى ضوء منهج علمى محدد وفى ضوء رؤية الفلسفة المادية التاريخية للثورة. بهدف تلمس تلك الآثار التى خلفها تغير علاقات الإنتاج على الشخصية المصرية وعلى مدى وعى هذه الشخصية بذاتها ككيان مستقل ووسائلها للتعبير عن هذا الوعى بالذات ، وبشكل خاص ذلك النمط الجديد من المؤسسات القومية المصاحب لهذا التغير فى علاقات الإنتاج، أى الأحزاب السياسية العلمانية التى حلت، كإطار للشخصية المصرية، محل المؤسسات الثيولوجية القديمة من ديانة أوزوريس إلى الكنيسة القبطية إلى الطرق الصوفية وحركة العلماء.

الهوامش

*"نظام العهدة" كان يعطى لشخص ما مقابل تعهده بدفع الضرائب الجارية والمتأخرة على القرى جزءاً من أرض القرية يزرعها لحسابه على أن يعمل فيها الفلاحون كأجراء أو نظير جزء من المحصول وكان هذا الجزء من الأرض معفياً من الضرائب،

وكان المتعهد ملزماً بزراعة كل أراضى القرية التى لايستطيع الفلاحون زراعتها، وعلى هذا النحو كان يتم انتزاع الأراضى من الفلاحين لصالح المتعهد بحجة عدم القدرة على زراعتها.

**لم يبدأ الباحثون المصريون ينتبهون لحقيقة أن محمد على كان مسئولاً عن عرقلة نمو رأسمالية مصرية محلية، بسبب نظام الاحتكار وبسبب تصفيته لطائفة التجار وارباب الحرف ، إلا بعد عام ١٩٥٢.

*** كان أول من توصل إلى هذه النتيجة هو الدكتور محمد أنيس فى مقالتيه تحت عنوان :"دراسة فى المجتمع المصرى من الاقطاع إلى الاشتراكية" - مجلة الكاتب - القاهرة - يونيو يوليو ١٩٦٥. وبعده كان الدكتور رؤوف عباس فى كتابه "الحركة العمالية فى مصر ١٨٩٩ - ١٩٥٢" الصادر عام ١٩٦٧، ثم الدكتور محمود متولى فى كتابه "الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية وتطورها الصادر عام ١٩٧٤، والدكتور عبد العظيم رمضان فى كتابه "صراع الطبقات فى مصر ١٩٣٧ - ١٩٥٢" الصادر عام ١٩٧٨.

* أما إبراهيم عامر وعبد الباسط عبد المعطى، فلأنهما كما تقدم كان يعتبران نظام محمد على نظاما انتقاليا بين ما أسمياه الاقطاع الشرقى والرأسمالى، فإنهما لم ينتبها إلى الاستنتاج الذى توصل إليه الباحثون السابق الأشارة إليهم، ونظرا لأنهما لم يقدما تعريفا محددا لما يقصدانه "بالاقطاع الشرقى" فإننا نميل إلى الاعتقاد بأنهما خلطا بين ما كان ماركس يطلق عليه "الاستبداد الشرقى" أي نظام الملكية والحكم فى ظل نمط الإنتاج الأسيوى وبين ما أسمياه بالأقطاع الشرقى.

(١) من أجل مزيد حول المفهوم الماركسى للتاريخ والتكوينات الاجتماعية للتطورات التاريخية يراجع:

A'BERTRAND MICHELE: LE MOXISSAN ET L'HISTOIRE. EDITION SOCIALES, PARIS.1979PP. ٥٣ - ٦٨

أنشأ محمد على أول بنك فى مصر بالاشتراك مع اثنين من اليونانيين المقيمين فى البلاد وكان مقره الإسكندرية. وحددت لائحة هذا البنك مهامه فى "تسعير العملات الأجنبية وأصناف الزراعة والتجارة وفتح الاعتمادات، وقبول التحاويل (أى التحويلات).

أنظر د. محمود متولى: الجذور التاريخية للرأسمالية المصرية وتطويرها ص ٥٣

(٣) انظر: د. على بركات: "تطور الملكية الزراعية فى مصر ١٨١٣ - ١٩١٤ ، ص ٣٨

(٤) انظر: رفاعة الطهطاوى : الأعمال الكاملة، دراسة وتحقيق محمد عمارة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٣ الجزء الأول ص ٥١٩، ٥٢١.

(٥) لوتسكى: تاريخ الأقطار العربية الحديثة: ترجمة عربية عن الروسية، دار التقدم، موسكو (بدون تاريخ) ص ص ٧٤ -٧٥

(٦) ز. ليفين: الفكر الاجتماعى والسياسى الحديث: (فى لبنان ومصر) ترجمة عربية عن الروسية - داربن خلدون - بيروت ١٩٧٨ ص ص٢١،

دراسة موازية: مصطلح دارج

الإسلام القبلى

خليل عبد الكريم

"الإسلام القبلى"- "الإسلام البدوى"- "الإسلام الصحراوى"..مصطلحات شاعت على ألسنة المؤلفين والباحثين والكتاب فى العقدين الأخيرين وكاتب هذه السطور يقر ويعترف أنه استعملها فى بعض كتاباته - أقولها قبل أن يقولها لى قارئ واع أو مشاغب-، وهى لاشك قامت بدور غير منكور فى التصدى للمتاجرين بالإسلام سواءً كانوا أفراداً أم أحزاباً أم جماعات، وساهمت بفعالية فى تعرية دعاوى جماعات العنف الدموى.

ونرجح أن هذا المصطلح من إيحاءات "الفرنجة" إما بطريقة الترجمة أو التقريب أم بالاستلهام وقراءة ما بين السطور حيناً والمسكوت عنه حيناً آخر. ونحن لا نعنى بـ"الفرنجة" المستشرقين الذين يستحقون هذا اللقب عن جدارة أمثال " لويس ما سينيون وهاملتون جب وهنرى كوربان وكارل بروكلمان وأوجست فيشر وأضرابهم، ولكننا نقصد هؤلاء الذين يكتبون عن الإسلام وخاصة الإسلام المعاصر بقدر كبير من الهرولة والزلاقة والابتسار والتحبيبيش من على شاكلة: فرانسوا بورجا فى كتابه (الإسلام السياسى) وجيلز كيبل فى (الفرعون والنبى) ، أو الذين انتهجوا خط التفخيم والتعظيم والتبجيل الذى يقسم بالفجاجة أمثال: موريس بوكاى فى (التوراة والقرآن والعلم) ورجاء- سابقا روجيه - جارودى فى (وعود الإسلام) وهما كتابان ضامران فكرياً أشد ما يكون الضمور، وكذلك م. ولفريد هوفمان فى (الإسلام هو البديل) وهو مُؤَلَّف بالغ الهزال والتهافت ملئ بالأخطاء المعرفية والدينية والفقهية حتى أن مجلة الأزهر وهى تستعرضه مزهوة مختالة اضطرت إلى اللجوء إلى الاستدراك والتحفظ تجاه أغلاط هذا الهوفمان.

* * *

وأرجو ألا يفهم مما أخطه أننى ممن يرون أن هناك إسلاماً واحداً بلا مذاهب أو فرق فهذا خطأ منهجى ، وتعمية عما

دار على أرض الواقع منذ ظهور الإسلام فى مكة - ثم انتقاله إلى يثرب (المدنية)، بل هو يعارض حديث الفرقة الناجية الذى أكد ضرورة انشعاب الإسلام إلى بضعة وستين فرعاً شأنه فى ذلك شأن الديانتين الإبراهيميتين اللتين سبقتاه (زمنياً).

وكتب التاريخ الإسلامى ومؤلفات الفرق والملل والنحل أخبرتنا عن "إسلام سنى و"إسلام شيعى" و "إسلام خارجى" نسبة إلى الخوارج و "إسلام معتزلى" و "إسلام مرجئة" وكل واحد منها انصدع إلى شعب.

إذن ليس ثمة ما يمنع أن يظهر فى الوقت الراهن "إسلام قبلى" أو "بدوى" أو "صحراوى"...

ولكن البون شاسع بين الظهورين:

فى المرحلة الأولى كان الظهور طبيعياً ومن الداخل وبفعل عوامل حتمته فضلاً عن أنه عبّر عن واقع تعيّن أو تشيئ على الأرض، ولم يحدث أن جاء التوصيف من المناوئين، باستثناء الخوارج الذين اعترضوا على تأويل تسميتهم بالخوارج لا على التوصيف ذاته إذ هم أنفسهم يرون أن خروجهم (=ثورتهم) كان على أئمة الجور أى الطواغيت لا على المسلمين (= أمة الإسلام).

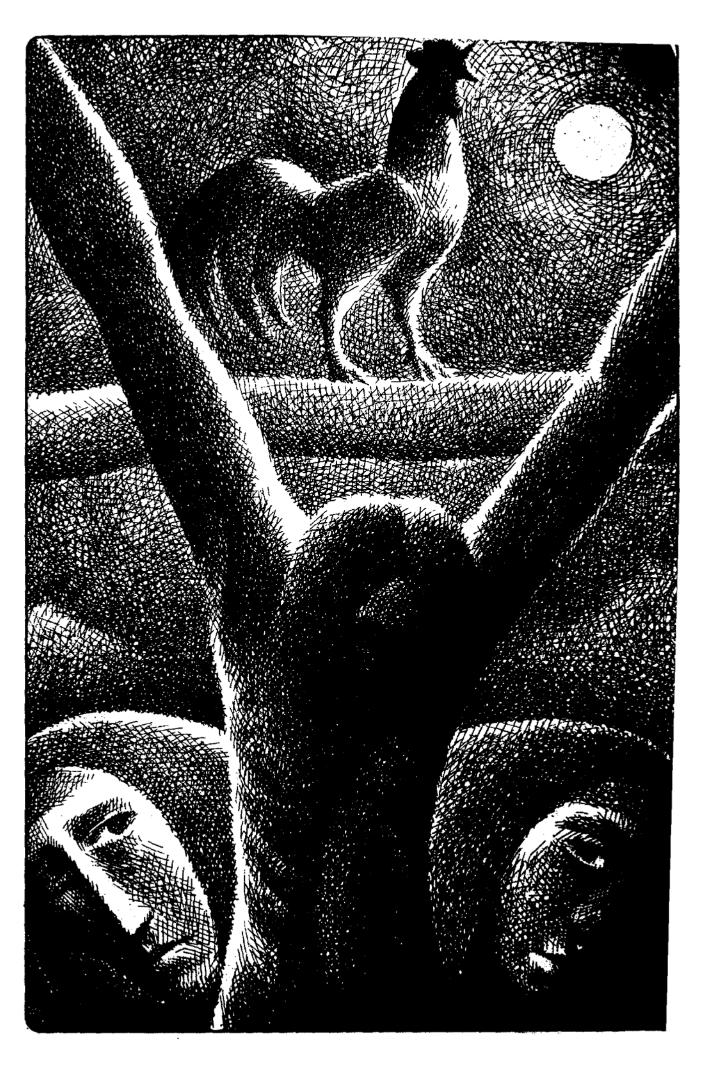
أما الآن فالتسمية بـ "الإسلام البدوى" تأتى من الخصوم والمعارضين فهم الذين أطلقوها وأشاعوها وروجوا لها، هى إذن "برانية" قدمت من الخارج وأطلقها "الآخر" ومن ثم فهى مرفوضة ومستهجنة ممن وُصف بها ومردودة على من ابتدعها.

وليس هذا هو الفرق الوحيد فسوف تتضح فروق أخرى بعد قليل.

ولكن ما هو المقصود بـ "الإسلام القبلى" فى نظر من يشهره؟

هو يعنى بذلك أن الفتاوى والآراء والطروحات التى مردها الأساسى التقاليد والأعراف القبلية المنتشرة فى دويلة من دويلات النفط تُغطى بلباس إسلامى وتنسب إلى الإسلام وتحسب عليه خاصة وأن تلك الدويلة تحتاز مقدسات من قبل جميع الطوائف الإسلامية مما يضفى على إصداراتها نوعاً من القدسانية - فإذا انبثق منها ما يُحرّم الفنون الجميلة وفى مقدمتها التشكيلية وبالأخص التصوير أو ما يؤكد على أن المكان الطبيعى للمرأة هو عقر دارها وأن عملها ينحصر فى تمتيع مذاكير الرجل وتربية أولاده.. الخ (هذه أمثلة سريعة) رد عليه إخواننا وغالباً ما يكونون من التقدميين والمستنيرين والمتفتحين .. أن هذه الفتاوى أو الآراء من تجليات الإسلام القبلى ولاعلاقة لها بالإسلام الصحيح الذى هو على خلاف ذلك.

وهذا تفنيد يحتاج من إخواننا إياهم



- والله أسأل أن يجعل كلامى خفيفاً على تقدميتهم واستنارتهم وانفتاحهم - إلى إعادة نظر شاملة - كاملة لماذا؟

لإن الإسلام ظهر فى مكة ثم هاجر إلى يثرب وحاول مع الطائف أى أنه خاطب فى البداية منطقة الحجاز التى تسكنها قبائل : قريش فى مكة وبنو قبيلة (الأوس والخزرج) فى يثرب وثقيف فى الطائف - وقبل أن يخاطبها هو انبثق منها أى كان متجذراًومغروساً فيها- والمجتمع فيها جميعاً بدون استثناء: ذكورى، بطريركى (أبوى) له تقاليده الراسخة وأعرافه عميقة الغور منذ مئات السنين- ولم يكن مجتمعاً مدينياً نسبة إلى المدينة والقرآن الكريم نفسه سمى مكة والطائف (القريتين) وكفى بالقرآن شاهداً ووصف الرسول عليه الصلاة والسلام أمه بأنها كانت تأكل القديد أى اللحم المجفف- وهو من طعام أهل البادية، هذه القبائل التى انطلقت من بين جنباتها الديانة الإسلامية وفى ذات الوقت خاطبتها بنصوصها - كانت لها بالإضافة إلى الأعراف والتقاليد مؤسسات منها:

مؤسسة الملأ الحاكم- موسسة دار الندوة مقر الحكم - مؤسسة التحكيم وهم المحكمُون الذين يفصلون فى الخلافات - سواء بين بطون القبائل أو أفرادها- ومؤسسة الكهانة والعرافة، بجانب مؤسسات فرعية مثل سدانة البيت (يتولاها بنو شيبة ولازالوا حتى الآن ونحن على مشارف القرن الحادي والعشرين يمارسون هذا العمل) ، ومؤسسة رفادة الحجيج ومؤسسة السفارة بين القبائل الأخرى ومؤسسة الرقيق.. الخ - ومن أبرز الأعراف التى كانت مهيمنة ولا زال أغلبها كذلك: العرض والشرف، والأخذ بالثأر والولاء ، والإجارة (مقابلها الاستجارة) واحترام الكبير لسنه وزواج الأقارب، والعصبية ونصرة الآخر ظالماً أو مظلوماً والقصاص و دفع الديات.. الخ

تلك الأعراف والتقاليد كانت من التمكن والعمق بحيث يغدو من المستحيل أن بضعاً وعشرين سنة - عمر الرسالة المحمدية - كانت كافية لمحوها أو حتى زحزحتها أو مجرد النيل منها، هذه واحدة. أما الأخرى فإن الذى خاطبهم بالتعاليم الإسلامية عاش عمره كله قبل التبليغ وبعده فى ذلك المجتمع ذى التقاليد والأعراف الرواسى. فكان من الطبيعى أن تحمل تعاليم الإسلام تجلياتها وآثارها فى كل اتجاه:

الذى يتساوق مع النظام البطريركى الصارم والنسب الأبوى الذى يضع الذكر فى مقام الصدارة، ففى الميراث للذكر مثل حظ الأنثيين وشهادة المرأة

نصف شهادة الرجل والرجال قوامون على النساء وللزوج "ولاية التأديب على الزوجة" التى تتمثل فى الوعظ والهجر فى المضجع والضرب تماماً مثل "ولاية الأب فى تأديب ابنه" و "ولاية المعلم فى تأديب تلميذه"، كما أن المرأة واليتيم والسفيه الذى لا يحسن تدبير أموره المالية - هم من الضعفاء سواء بسواء، وأفضل عمل المرأة حسن تبعلها لزوجها أى التفانى فى خدمته ولو كان به قروح تنزف صديداً ولحستها الزوجة ما وفته حقه عليها، ولن تشم رائحة الجنة مالم تأخذ حقاً منه برضائه عليها، وإذا طلبها للمتعة فتأبت عليه ظلت الملائكة (بألف لاء الاستغراق) تلعنها حتى شروق الشمس، أما إذا كانت الرغبة من جانبها وتمنع هو عليها فلا بأس ولا تثريب عليه.

أما الجو القبلى فتجده ذا حضور كثيف:

فـ "الانعام" أحد العناصر الفاعلة فى البيئة القبلية لها سورة كاملة باسمها فى القرآن الكريم، وكان اعتقادهم فى الجن راسخاً وهناك سورة أخرى تحمل ذات الاسم، وإذا فتحت أى كتاب فى الفقه قابلتك أحكام ماء البئر بكثافة وهو مصدر السقيا لدى القبائل وكذا أحكام الاستنجاء بالحجارة و التيمم وكل هذه أمور تتصل بمجتمع قبلى يعيش فى البوادى لابمجتمع زراعى حيث تفيض الأنهار بالمياه.. كما تجد فى الأحكام آثار المعتقدات القبلية مثل النهى عن أداء الصلاة وقت طلوع الشمس لأنها تطلع بين قرنى الشيطان وصلاة الاستسقاء عند احتباس المطر وأن السماء سوف تستجيب لهذه الصلاة فينهمر الغيث، وصلاة الكسوف وصلاة الخسوف باعتبار أنها علامات غضب الله وخاصة أن قوم عاد وثمود عاشوا فى جزيرة العرب وهلاكهم جاء على أيدى ظواهر جوية خوارق نتيجة انتقام السماء منهم.. وكراهية الحمام ودخوله بل وبنائه وبيعه وشرائه لأن عرب الجزيرة لم يعرفوه وكانوا يقضون حاجتهم- رجالاً ونساءً- فى الخلاء.. والنفور من التصوير وكافة الفنون الراقية التى تحتاج لقدر وفير من الرقى الحضارى الذى افتقدته تلك القبائل، والقائمة سوف تطول إذا أردنا استقصاء البصمات القبلية على النصوص الأصلية، التى هى كما ثبت مما سردناه ومن الكثير غيره أنها مغموسة فى القبيلة ومنغرسة فيها وجذورها وفروعها وثمارها.. كلها منها ومن ثم فإن المحاجة بأن هذا (إسلام قبلى) عندما نواجه بفتوى معينة - هذه المحاجة - وإن كانت تريح النفس وتبعث على الاسترخاء والاستجمام، فإنها لم تقدم حلاً حاسماً - فضلاً عن بعدها عن الموضوعية المطلوبة - لأن من

يتمسك بالفتوى فى مقدوره أن يتعلل بأن القبلية ليست قدحاً بل هى مدح لأنها تعنى العودة إلى المنابع الأولى - وإننى شخصياً أقف إلى جانبه فى هذه الخصوصية - وبذلك تظل الإشكالية قائمة ولم تحل.

إن الحل - من وجهة نظرنا - يحتاج إلى بذل جهد فى البحث والتنقيب عن جذور الفتوى التى توسم بأنها قبلية، بمعنى أوضح إلى القيام بعمل حفريات معرفية عنها للتوصل إلى الأساس الذى انبنت عليه لا الاكتفاء بالقول بأنها من التقاليد الرعوية أو البدوية وهذه الحفريات تتطلب فيمن يتولاها الإحاطة بكثير من "المعارف الدينية" - أفضل هذا التوصيف على عبارة "العلوم الدينية" لكيلا يختلط بـ "العلوم التجريبية" و"العلوم الإنسانية" - كما أنه أقرب إلى طبيعتها والإحاطة المطلوبة شرط عسير التحقيق حالياً.

ونضرب مثلاً توضيحياً بما نعنيه بعبارة "حفريات معرفية":-

أصدر الشيخ ابن عثيمين - وهو من حاملى البضاعة الدينية البارزين فى السعودية - فتوى تحرم على المرأة لبس البنطلون (أو البنطال لدى البعض) ولو فى عقر دارها ولو لزوجها فقط.

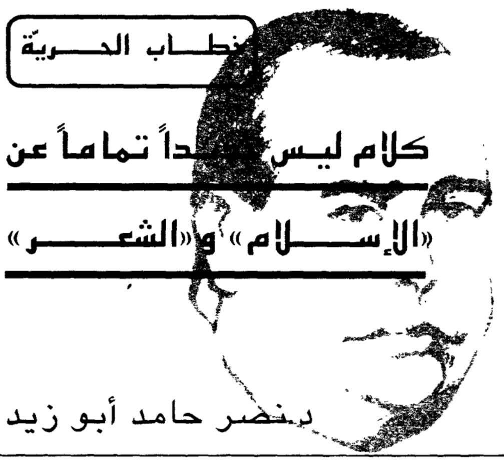
والرد الجاهز المجانى الذى يريح ويزيل التوتر ، على هذه الفتوى الذى تبدو للقارىء العجول أنها تحمل قدراً من العبثية أو الكاريكاتورية - الرد هو أن هذا فقه قبلى. بدوى، صحراوى، أعرابى إلى آخر هذه الأوصاف التقدمية جاءنا مع رياح الخماسين من جزيرة العرب ولاصلة له بالإسلام العظيم. ولكن لو قمنا بعمل "حفرية معرفية" حول فتوى ابن عثيمين لاكتشفنا أنها ذات عروق ضاربة فى عمق النصوص الأصلية وأنها ليست من إبداعات أو ابتداعات صاحب الفضيلة:

فهناك حديث نبوى يلعن المتشبهات (من النسوان) بالرجال، وتحدثنا كتب التراث المعتمدة أن إحدى بنات أبى جهل بعد فتح مكة - خرجت متقلدة أقواساً وسهاماً وهى تمشى مشية الرجال ذاهبة للقنص والصيد فكان ذلك موضع استهجان من عدد من الصحابة - رضى الله عنهم وكانت تلك الفتاة الجريئة موضع حديثهم بالنهار وسمرهم بالليل - ومايراه الصحابة مستقبحاً فهو كذلك بلا نقاش لأنهم النجوم التى يتعين على سائر المسلمين الاهتداء بها للوصول إلى الفلاح فى الدنيا والفوز بلذائذ الجنة ومتعها فى الدار الآخرة، ويظل رأيهم مقدساً حتى يرث الله الأرض ومن عليها لأنهم "جيل التأسيس" و"شهود الوحى". إذن فى المجتمع القبلى الذكورى الذى تدفقت من حناياه النصوص الأصلية محظور على المرأة أن تشارك الرجل حتى فى

المظهر لأن هذا إخلال بـ "الهيبة الذكورية" يستوى فى ذلك تقلد القوس والسهم والخروج للصيد مع لبس البنطلون (البنطال) ولو فى داخل البيت وأمام الزوج فهذه كلها محرمات (تابو).

إذن فتوى ابن العثيمين - تجاوز الله عن سيئاته - لاهى جديدة ولا مفاجأة ولا (من عندياته) بل هى مؤصلة ومؤسسة واستمرار للنظرة الذكورية التى هيمنت ولازالت على القبائل في منطقة الحجاز حيث ظهر الإسلام بل فى كافة أنحاء شبه الجزيرة العربية.

هذا ما يتعين علينا أن نعمله مع كل فتوى من أمثال هذه الفتاوى، أو رأى أو فكرة ننقب عن جذورها ونكتشف أصولها لنردها إليها ولنثبت لكل ذى عقل أنها نبت مجتمع قبلى ذكورى بطريكى وأنها تساوقت مع موجباته واتفقت مع درجته الحضارية وحققت الغايات التى استهدفت منها، وهو مجتمع يغاير مجتمعنا الزراعى الذى ارتبط منذ البداية بالنهر وشيد السدود والقناطر وأنشأ المدن وأقام التماثيل والمسلات وابتدع اللوحات الجدارية واكتشف كافة العلوم وبالجملة حقق حضارة باهرة لازالت حتى الآن تحير العالم، ومن العنت لهؤلاء المزارعين النهريين مخاطبتهم بنصوص ظهرت فى بيئة صحراوية مغايرة بالكلية ومن سائر الوجوه لبيئتهم، ومن ناحية أخرى: فيه ظلم للنصوص وتحميلها فوق طاقتها بل مالم يخطر على بال واضعيها ومن ثم فإن المنهج الأمثل هو استخراج المعانى والقيم منها لا الوقوف أو التجمد على حروفها وبذلك نعطيها استمرارية وتجددية ونعفى المخاطبين بها من الإكراهات (الشكلية) التى تحملها والتى تصيبهم بالإرهاق والحرج - هذا هو الرد البرهانى الوحيد الذى تقابل به فتوى الشيخ ابن عثيمين وأضرابها أما وصفها بأنها من الإسلام القبلى / البدوى / الصحراوى... فهذا يشكل رداً إنشائياً لم يفندها من ناحية وبمضى الوقت سوف تذروه الرياح ويندثر ومن هنا يجىء نعتنا له بأنه (دارج) ففى قواميس اللغة: درج صغيراً أى مات دون عقب.



خطاب الحرية

كلام ليس جديداً تماماً عن «الإسلام» و«الشعر»

د. نصر حامد أبو زيد

لا شك أن هذا العنوان يثير سؤالاً من حق القارئ أن يجيب عليه، والسؤال هو: إذا كان الكلام ليس جديداً تماماً، فلماذا الإعادة والتكرار؟! والإجابة عن هذا السؤال: إن مشكل العلاقة بين «الإسلام» و«الفنون» بصفة عامة كان قد حُسم منذ فترة ليست بالقصيرة مع فتاوى الشيخ الإمام محمد عبده وغيره من العلماء المستنيرين، والقادرين على فهم «الإسلام» فهماً مستنيراً يتوافق مع تطور المعرفة والوعي. لكننا الآن نفاجأ ببعض من يتصدون للحديث عن الإسلام وعن قيمه ومفاهيمه يعودون بنا القهقرى، وذلك بسبب حصرهم كل مجالات الحياة الإنسانية بين دائرتى «الحرام» و«الحلال». من جهة، واتساعهم غير المسبوق فى ملء دائرة «المحرمات» من جهة أخرى.

هذا التطور الطارئ -أو بالأحرى التخلف النابت- يعود بنا قسراً إلى مناقشة البديهيات وأول هذه البديهيات أن تقسيم مجالات الحياة الإنسانية إلى ثنائية «الحرام» و«الحلال» فقط تقسيم يجنى على الحياة نفسها جناية عظمى. هذه الجناية على الحياة تطال الفكر الدينى بما هو مجال من مجالات الحياة. «الحلال» و«الحرام» مقولتان لوصف ما أمر به الدين ومانهى عنه، فكل مأمور به فهو حلال وكل منهى عنه

فهو حرام. و«المحرمات» من هذه الزاوية معروفة ومحصورة، لايمكن أن يدخل فيها- بفعل التخلّف الذهنى والتراجع العقلى- ماهو «مباح» مما سكت عنه الدين. يقول الفقهاء المسلمون إن الإباحة هى الأصل فى الأشياء مالم يرد نص يحرم أو يوجب. وعلى هذا تنقسم مجالات النشاط الإنسانى عند الفقهاء إلى خمسة أقسام على الوجه التالى:

القسم الأول: (الواجب) وهو ما أمر به الشارع أمراً على سبيل الوجوب، فإذا تخلّف عن فعله استحق العقاب، كما أنه يستحق الثواب الأخروى على فعله.

القسم الثانى: (المحرّم) وهو نقيض القسم الأول، أى مانهى عنه الشارع نهيا يعرّض المؤمن الذى يأتيه للعقاب الأخروى. وهناك بعض المحرمات التى تستوجب عقابا دنيويا كذلك.

القسم الثالث: (المباح) وهو القسم المتوسط بين الأمر والنهى، أى الذى سكت عنه الشارع فلم يوجب إتيانه ولم يوجب الانتهاء عنه. وهذا القسم لايتعلق به ثواب ولاعقاب وهو الدائرة الأوسع فى مجالات الحياة والنشاط الإنسانيين، وتلك الدائرة هى التى يمكن أن توصف بأنها دائرة «الحلاّل». وقد أحلّ المشرّع فى الإسلام كثيراً من «المحرمات» فى الأديان السابقة، أو فى التقاليد والأعراف السابقة على الإسلام.

ومعنى ذلك أن كل ماورد من نصوص تحلّل طعاما أو شراباً أو سلوكاً، فإن «المحللات» الواردة بتلك النصوص تدخل باب «المباح» وليس «الواجب».

القسمان الأخيران يقترب أحدهما من القسم الأول- الواجب- وهو «المندوب»، وتعريفه كل ماحضّ الشارع على فعله على جهة الاستحباب مع الوعد بالثواب الأخروى على فعله. وذلك دون أن يتعلق بتركه عقاب. أما الثانى فهو أقرب إلى القسم الثالث -المباح- وهو مايسمى «المكروه» وتعريفه: ماحض الشارع على تركه على جهة الكراهة دون أن يحدد عقابا لمن يفعله، وإن كان ثمة ثواب أخروى لمن يتركه. وهذه الأقسام الخمسة يمكن أن توضع على النحو التالى انطلاقاً من حقيقة أن القسم الثالث وهو المباح هو الأصل دائماً.

يتبين من هذا النموذج أن (وحدتين فقط) أن «الحرام» الذى يتعلّق به العقاب الأخروى أو الدنيوى أو كليهما يحتل أصغر المساحات (وحدتين فقط). وأكبر منها وأكثر اتساعا مساحات «الحلال» الذى يستوجب الثواب (٤وحدات). والدائرة الأوسع، والتى تستوعب كلتا الدائرتين هى دائرة «المباح». إن الأوامر والنواهى القطعية

هى التى تحدد «الواجبات» و«المحرّمات» التى يتعلق بها الثواب والعقاب الدينيين. وماسوى ذلك من استحباب وكراهة لامدخل للعقاب فيها وإن كان لكل منهما مدخل فى الثواب. وماوراء ذلك من شئون الدنيا تسيطر دائرة «المباح» عليه.

المشكلة الحقيقية التى يثيرها مانلاحظه من توسيع لدائرة «الحرام» فى بعض قطاعات الفكر الدينى تكمن فى خلط هذا الفكر بين المفهوم الدينى الفقهى للحرام وبين المفهوم الاجتماعى له. فكما هناك محرمات دينية هناك محرّمات اجتماعية فى التقاليد والأعراف والممارسات وأنماط السلوك الفردى والاجتماعى. هذا المحرَّم الاجتماعى يحميه سياج من العقاب الاجتماعى المتمثل فى الازدراء والاحتقار والسخرية..الخ ومع ذلك فهناك فارق يجب الحرص عليه بين الدينى والاجتماعى فى المحرّمات. وهناك خطر فادح من إدخال المحرّم الاجتماعى فى دائرة المحرّم الدينى. ومعنى ذلك أنه ليس «حراما» بالمعنى الدينى كل مايحرّمه العُرْف الاجتماعى المتغير والمتطور والمتجدد دائماً.

نتساءل الآن مجددا: هل يدخل «الشعر» دائرة «الحرام -بالمعنى الدينى؟ أم يدخل دائرة «المكروه»؟ أم أنه فى الحقيقة يقع ضمن دائرة «المباح»؟ من المؤكد أن الشعر ليس حراماً من المنظور الدينى. وكل ماورد فى القرآن الكريم عن الشعر يمكن حصره فى مجالين: المجال الأول هو نفى صفة الشاعر عن النبى صلى الله عليه وسلم، وبالتالى نفى صفة الشعر عن القرآن الكريم. تلك هى دلالة الآيات الواردة فى سورة يس/١٩، والأنبياء/٢١، والصافات/٣٦، الطور/٣٠، والحاقة/٦٩. وإذا أدركنا أن كل الآيات المشار إليها آيات «مكيّة»، أى نزلت فى مرحلة الدعوة المكية، وقبل هجرة النبى وأصحابه إلى المدينة، أدركنا أن دلالة هذا النفى- نفى صفة الشعر عن الرسول وعن القرآن- ترتبط بحرص القرشيين على إلحاق ظاهرة النبوة بالكهانة والشاعرية، وبالتالى على إلحاق «القرآن» بالشعر. ومعنى هذا الحرص من جانب قريش هو الرغبة فى التقليل من شأن النبوة ومن شأن الرسالة. لذلك لانستطيع استنباط تحريم الشعر من هذا النفى.

المجال الثانى للتناول القرآنى للشعر ماورد فى سورة الشعراء، الآيات من ٢٢٤-٢٢٧. ولكى نتفهّم دلالة هذه الآيات لابد من إرجاعها إلى سياقها القرآنى أولاً، وإلى سياق الصراع الذى كان يخوضه أهل مكة ضد الرسول بعد هجرته للمدينة ثانياً. وفى هذا الصراع كان الشعر سلاحاً من أهم الأسلحة

الإعلامية. وهذه الآيات المشار إليها فى سورة الشعراء، وهى سورة مدنية -أى نزلت فى المدينة بعد الهجرة- مسبوقة بآيات تكشف معناها. يقول الله تعالى:

«هل أنبئكم على من تَنزَّل الشياطين. تنزل على كل أفاك أثيم. يلقون السمع وأكثرهم كاذبون. والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنَّهم فى كل واد يهيمون. وأنهم يقولون مالا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ماظلموا وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون»

«٢٢١-٢٢٧»

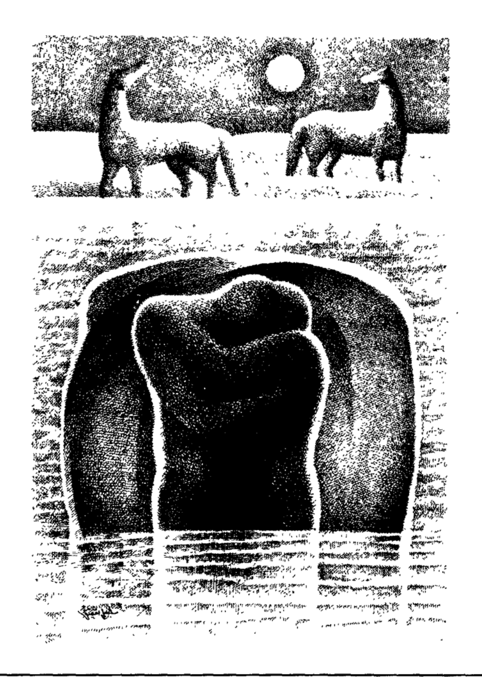
والسياق القرآنى يحدد الدلالة فى سياق تنزُّل الشياطين على بعض الناس الذين يلقون السمع إلى هؤلاء الشياطين ثم يأتى الحديث بعد ذلك عن الشعراء الكاذبين الذين يقولون مالايفعلون، والذين يغوون الناس فيتبعونهم..الخ لكن هناك تفرقة يدل عليها الاستثناء بين هؤلاء الصنف من الشعراء وبين صنف آخر آمنوا وعملوا الصالحات وانتصروا من بعد ماظلموا وهنا يشرح لنا السياق الخارجى دلالة هذا التقسيم- تقسيم الشعراء- إلى نمطين. فنفهم أن النمط الموصوف بالصفات السلبية هم هؤلاء الشعراء الذين كانوا يهاجمون الدعوة ويهجون الرسول صلى الله عليه وسلم والمسلمين وهذا هو النمط الذى نتوقع أن يكون قول الرسول التالى موجها إليه وإلى من ينشدون شعرهم، وذلك حين قال: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا. لكن من المؤسف أن بعض المتنطعين فهموا من هذا القول أن الإسلام يحرم قول الشعر وروايته على حد سواء لكن بعض المعتدلين فهموا من النصوص القرآنية والنبوية أن الشعر يدخل دائرة «الكراهة» لا التحريم، واستدلوا على ذلك بقول **الإمام الشافعى**- وله ديوان شعر قد تم جمعه ونشره- ولولا الشعر بالعلماء يزرى لكنت اليوم أشعر من لبيد.

والحقيقة أن كلا الفهمين قاصر، فقد فرَّق القرآن بين نمطى الشعر كما فرقت بينهما أقوال الرسول عليه الصلاة والسلام. لقد تصدى الشعراء المسلمون وعلى رأسهم **حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة** للدفاع عن الإسلام والنبى والمسلمين وهجاء الأعداء فى حملة منظمة كان النبى يشجِّعها حين قال لحسان: «قُل وروح القدس يؤيدك»، وهو قول ينفى التحريم والكراهة معا. وربط قول حسان بتأييد جبريل -روح القدس- يجعلنا نفهم التعارض الذى أقامه الإسلام بين شعر من وحى الشياطين

(آيات سورة الشعراء) وبين شعر من وحى جبريل، أو بتأييده. هناك إذن شعران: أحدهما مقبول والآخر مرفوض، ومعيار القبول والرفض هو الموقف من دعوة الإسلام ومن نبى الإسلام ومن المسلمين. ومن السذاجة بمكان أن يُستنبط تحريم أو كراهة للشعر من حيث هو شعر -أما كراهية الفقهاء والأئمة- وعلى رأسهم الشافعى- للشعر والشعراء، فتلك الكراهية لا تؤسس حكماً دينياً شرعياً، لأن لها أسبابها التى يمكن نلمسها من جانبين: الجانب الأول هو الإعلاء من قيمة «العلم» والمعرفة الدينيين فى مقابلة الشعر الذى تحوّل فى سياق الحياة الاجتماعية والسياسية إلى أداة للتكسُّب والنفاق سواء بالمدح أو الهجاء. من الطبيعى أن يحس الفقهاء بروح «الاستعلاء» لا على الشعراء فقط، بل على الحكام أنفسهم حيث رفض أغلبهم- مالك وأبو حنيفه بصفة خاصة- العمل والوظائف الرسمية. الجانب الثانى، حالة الشعر والشعراء ومكانتهم الاجتماعية التابعة، من جهة وحالة الشعراء المتمردين والثائرين على الأعراف والقيم السائدة والمسيطرة من جهة أخرى. وأيا كانت أسباب كراهية الفقهاء للشعر فإنها تظل كراهية لايجب أن تؤسس حكما شرعياً دينياً.

وعلاقة الإسلام بالشعر، خاصة فى مرحلة الوحى والصراع، تظل علاقة أعمق من ذلك التبسيط المخلّ والساذج الذى يحصرها بين «التحريم» و«الكراهة». إنها علاقة تتكشف فى تلك المرحلة من التشابه الظاهرى البنيوى (أى على مستوى البنية) بين الوحى والشعر. لقد اعتقد العرب أن كلا من الكاهن والشاعر يستمد مايقوله من الاتصال بالجن الذين يسترقون بدورهم أخبار السماء بالتصنت والاستماع. وعلى مستوى الشعر كان لكل شاعر -فى التصوّر العربى- قرينا من الجن يلهمه شعره. وهذا هو الذى جعل أهل مكة يصفون النبى بأنه كاهن وبأنه شاعر، ذلك أنه أتى بأقوال تتشابه مع الشعر فى بعض السمات، وقال لهم إن هذا وحى يأتيه من السماء.

من هنا نفهم حرص القرآن على نفى صفة الشعر عن القرآن، وعلى نفى صفتى الشاعرية والكهانة عن النبى صلى الله عليه وسلم. وفى مجال تصنيف «الجن» أفرد القرآن سورة كاملة للحديث عنهم، وكيف أن كثيرا منهم تحولوا إلى الإسلام حين استمعوا إلى القرآن. وكما انقسم الجن إلى مؤمنين وكفار، تم تقسيم الشعراء إلى نمطين: نمط توحى إليه الشياطين، وآخر مؤيد بروح القدس. وليس فى ذلك كله تحقير من شأن الشعر بوصفه



شعراً.

والسؤال الذى نثيره الآن ونؤجل الإجابة عنه إلى مقالة أخرى: هل معنى ذلك أن الإسلام لايتقبَّل من الشعر إلا ما كان أخلاقياً بالمعنى الدينى المباشر؟ أى ما كان وعظيا يدعو إلى مكارم الأخلاق؟ يبدو أن هذا هو مايفهمه بعض المعتدلين الذين يُدْخلون الشعر دائرة «الكراهة» إلا ما كان حضاً على خلق رفيع سام، أو ما كان يتضمّن معنى روحانيا عميقا. وهؤلاء يدفعهم فهمهم هذا لتحريم الفنون الأخرى البصرية والإيقاعية كالنحت والموسيقى، فضلا عن الفنون المركبة كالباليه والأوبرا. لكن القضية تظل أعمق من هذه التصنيفات التى لاعلاقة لها لا بطبيعة الشعر ولا بطبيعة الفنون.. وللكلام بقية..



قصة

ثنائية

شمس الدين موسى

(١)

لايتذكر متى بدأت تقترب منه ويقترب منها، كان مسكناهما متجاورين، لم تمنعها أمها من رفقته. كما لم تمنعه أمه من رفقة "ثريا" أو شقيقاتها الأخريات. ثمة شيء ما داخلها كان يتواصل معه بتؤدة. لم يرفضْ ذلك الشيء ، كما ترفضه. أدركه بغموضه المحبب. لم يكن في مقدوره تفسير الحالة التي طوته بداخلها. كانت دوماً تنظر تجاهه بعينين لامعتين مزهرتين بمعانٍ لم يدرك كنهها. استمر يتلقى نظراتها في حبور واستسلام وتمنى في الاستزادة.

قالت له:

- كم قميصك جميل!! من أين اشتريته؟

كان يعرف أن قميصه جميل. ازداد فخره بنفسه وزهوه بها. كان يشمر عن ساعديه. أحس أنه يعيش في بؤرة اهتمام "ثريا" على الرغم من انتقال أسرتها بسكنها بعيداً، لم تترك فرصة لاتحضر فيها لرؤيته ورؤية أسرته، كانت تنتظره حتى يحضر. عرف أن والدتها لاتقلق من زياراتها لهم، لما بين الأسرتين من مودة وتقدير.

عندما غابت والدته لمرضها المفاجيء عن البيت لاحت ثرياً بجواره تلبي جميع طلباته، وطلبات شقيقيه الصغيرين. شعر بأنها تتعامل مع منطقة خاصة في نفسه. أحاط راحة يدها بيديه لأول مرة بينما أصابعها تتشنج بين راحتيه معبرة عن طوفان المشاعر المكبوت بينما دموعها تنهمر كسيل. كانت تحس بوحدته. تذكر كل ذلك أثناء جلوسه وسط صراخ شقيقات

وقريبات "ثريا" التى توفيت فجأة عندما لم تتجاوز الخامسة عشرة سنة كان يشعر بروحها الفتية تحلق حوله، وتحس بوجوده، وبلوعته المكبوتة وتمزقه الداخلى على فراقها المفاجىء.

* * *

(٢)

عندما اقترب منها كان يتمنى فى قرارة نفسه أن تتواصل معه، خلب لبه اعتزازها بنفسها وبشخصيتها. رأى فيها حلماً غامضاً لم تتضح أبعاده فى الأيام الأولى. كلما تماس معها أحس برغبته فى الاستزادة. وكلما حاول الاستزادة أحس بتململها. وعندما يبتعد سرعان ماتنسكب داخله رغبات حميمية فى التواصل. استمرت اللعبة بين شد وجذب حتى شعرت بأنه يكمل شيئاً لديها.

سألته:

- .....

أجابها:

- ......

استمر يختلق الفرص لرؤيتها، كما كانت تغلف رغباتها فى لقائه بكثير من الحيل. فى كل يوم كان يتأكد أن كلاً منهما يفهم الآخر لا محالة. كان يخشى أن تقع فريسة الفهم الخاطىء فتتكلم عنه بالسوء أمام خالها صديقه. أدركت أمه طبيعة اللعبة التى يلعبانها، لم تبد مايضايقهما. أعلنت حيادها منذ اللحظة الأولى مفضلة المراقبة فى صمت. كانت تبتكر أسباباً للسؤال عنه. كلما ضبطت نفسها في انتظاره عاقبت نفسها فوراً، بالابتعاد عنه يوم، أو يومين، أو ثلاثة

* * *

ذات أصيل ربيعى دافىء انتظرت معه لوقت طويل، قررت أن تغيب عقلها بعيداً عن دائرة تماسها. سألته عن حبيبته الأولى. عرف أنها تعرف عنه الكثير، أوضح لها موقفه، وأنه يعشق الزهور، والحب، والربيع، والحياة،والكتب...... وأنه شديد الإعجاب بشعرها الأصفر، وبشخصيتها الحادة، وبقوامها، وباهتماماتها المتعددة، التى تجعلهما صديقين، بينما كانت أصابعها تتجول هنا وهناك فتتماس وتتلامس فى ترقب ورغبة مكتومة.

رآها فى صباح اليوم التالى. لم يكن اللقاء بالمصادفة مثل المرات السابقة. سار وراءها بينما عيناه تحرسانها فى قلق وتتلصصان على أجزائها فى شوق وود، بينما هى لاتشعر به. عندما واجهها أحاطته بابتسامة مشرقة بينما الدماء ترتفع إلى صفحة وجهها الأبيض راسمة أمام عينيه أجمل وجه أحبه.

سألها عن رأيها.. قالت له بينما أصابعها تلامس أصابعه.

-سأظل معك طوال النهار!!

قصـة

تبقى الأشياء فى أماكنها

محمد ثابت

والحكاية عميقة بعمق المدى فى عيني "عم عبد الله" لما تأتى نسائم الليل، يرقب الشاى وهو ينساب من مقدمة "البراد" ويقسم أن هذه الفقاعات الصفراء لا يستطيع تكثيفها غيره، تدور السخونة على الأيد فتقول:

- ربنا يتوب علينا....!

وعم عبد الله بسرعة يلتقط الخيط:-

- أما عن رجب ابنى فالحمد لله .. أنا لا أنسى لما مررت من الأمن ومباشرة إلى مساعدى سعادة الوكيل قالوا: ممنوع! قلت: كيف ممنوع وابنى من يراه؟ عمره كله يتعلم لما نور عينيه غاب: من يوم أن كان بلا طول حتى لاتراه.. إلى أن صار فرعاً طارحاً وهو يتعلم حتى قالوا: تعين.. اليوم كله سفر.. يسافر.. يسافر حتى يوقع ويعود أول الليل، وآخر الشهر يصفر وجهه أمامى وتقول: ممنوع!

وعم عبد الله يجلس الآن.. يلتقط أنفاسه مؤكداً:-

- والله صرخت بهم كما أنا الآن.. لم أهتم.. الأرزاق على الله، وهو نشأ معى فى نفس الحى! والمساعد قال: فقط تصمت.

- وبعد يا عم عبد الله؟

- ولما انفتح الباب وجدت - أول ما وجدت ظلمة - لم أر منها حتى كفى - بصراحة كلكم غالين .. لكن أعذرنى يا رجب كدت أعود لو أن تذكرت البرد لما



ينفذ من تحت ملابسك ويعبث بالصديرى.. يغلف قلبك كل فجر، البرد هو الذى أبقانى، المهم كان هناك باب آخر و.. بسم الله ما شاء الله على النور! هنا - ويشير بيده - وهناك - يقوم حتى هناك وبعد برهة يعود - وفى كل مكان "يتبدر بدر" و"ابجاورات و تكييف" وكله إلا الألوان لما اتحدت من بداية اطارات الحائط إلى السجاجيد.. مايبدو من البلاط.. كله لون واحد يميل للوردى ذوق و.. وبصراحة تهت فقلت لنفسى: اثبت وابحث عن البيه أحسن خفت ألا أجده!.. كأنه بدر بين كواكبه.. كان قد جلس.. أبتسم .. فلملمت الكلام كى لايتوه:-

- سلامتك يا بيه رجب ابنك.. لا أدرى ما أقول؟

- أما وقد دخلت إلى هنا فكله انتهى.. أتعرف؟.. ممنوع على أى إنسان أن يقف ها هنا.. تفضل..

الآن يتئد.. يخفت صوت عم عبد الله وهو يقول:-

وحكيت يا رجب عنك وعن المرض وعن الدار الذى تصدع قبل العمر وعن الحى، وعرف .. كيف؟ لا أدرى أن الموضوع موضوع نقل أشر وقال:-

- غداً.. غداً وزاد - الموضوع لم ينته ، قلنا أصدقاء وسأزورك للاطمئنان على أحوالك.. ابتسم إذن.. تفضل!

وعم عبد الله يلمح الشك فى أعيننا:-

ألف مرة ولاتصدقون - جيل عجيب - عله لايذكر العنوان ولكنها الحكومة بالتأكيد تعرف كل شيء!

وتأخذه حاجة للخروج فيقول وهو على الباب ودخان اللفائف يهتز بين أصبعيه:-

ابحثوا أنتم.. يمكن حظك يا رجب، الناس من خلفه يمكن لايعجبهم وجه رجب.. لكن لو كنتم معى لعلمتم....

قصـــة

فـــرن الأشـــول

أحمد الحصرى

صـاح المـعلم حـسن فـى رجـالـه الواقـفين أمـام الجـثمـان.. "الله جاب.. الله خد..الله عليه العوض".. وقـام بدفع أحد صـبـيـانـه إلى الـمـمـر بـعـيـداً عن الجـثـمـان الذى تـوسط القـاعـة.. وقـال للصبي بهمس "روح المؤسسة اياها ـهات لى بسرعة الواد شعبان.. قله لمعلم عايزك"..

بدت الدهشة فى عيون الصبى.. حاول الحديث، لم تخرج الكلمات.. غادر المكان وهو يغالب دموعه ودهشته.. مازال الجثمان مسجى وهم يبحثون عن آخر يتولي إدارة الفرن.. ولكن من ستطيع أن يجلس مكان الأسطى رويش الكومي؟!.

عندما جاء ليدير فرن المعلم حسن الأشـول كـانت أيام حـزن.. الأعـداء يجتمعون، والاصدقاء يقع الواحد منهم بعد الآخر.. والصراعات تشتعل فى عـائلة حـسن الأشـول.. وقـضـايا الارث القديم تتجدد أمام المحاكم، ويظهر لها شهود جدد.. البعض جاء بضغط المال وآخرين شماته فى العائلة العريقة.. يومها اشفقواعلى درويش الكومي، لكنه قبل التحدي ..كان يسترد حيويته فى المعارك.. لا يقبل الهزيمة.. يكره الضعفاء والأغبياء وكان يتمتع بلسان ساحر مع النساء والأصدقاء.. ويمتلك القدرة بنفس اللسان على سحق خصومه فى جلسات السمر بحارة

الأشول.

أطلقوا عليه الكومي لبراعته في لعب "الكوتشينه".. وأيام الضنك كان يستخدم موهبته في لعب الثلاث ورقات.. ورغم استقامته في التعامل مع الآخرين لكنه في أوقات المعارك كان يلجأ كثيراً للغش والخداع.

في يوم توقيع عقد الإدارة قال أمام كبار عائلة الأشول "مهمتي هي تقليل حجم الخسائر التي يتعرض لها الفرن".. كانت الأزمة شديدة.. تراكمت الديون.. وحسن الأشول حائر في البحث عن مصادر جديدة للتمويل بعد وفاة أصحابه وانشغال ابناؤهم ورفضهم مد يد العون للأشول.. بل واتهامه بأنه وراء كل المصائب.. وحتى سمعه الفرن التي اعتمد عليها الأشول زمنا طويلاً طالتها الأزمة، وضج سكان الحارة بالشكوي من أحوال الخبز الذي تغير وزنه وطعمه وظهرت به العيوب.. وبدأ أهل الحارة في شراء خبز يومهم من أفران أخرى بعيداً عن فرن الأشول ومشاكله.

في هذا الوقت جاء درويش الكومي.. كانت مهمته صعبة خاصة مع خصوماته السابقة.. لكن الكومي اثبت كفائته بعد وقت قصير .. استخدم كل موهبته وعلاقاته في استرجاع بعضاً من رصيد الماضي.. تحايل علي القوانين.. باع الدقيق في السوق السوداء. لكنه انتج انواعاً جيدة من الخبز بنفس الأسعار. وأضاف على خبزه البيض والبهارات.. وفي أزمات الخبز كان الكومي الوحيد القادر على تلبية احتياجات سكان الحارة والحارات المجاورة.

وكان الكومي طموحاً.. وسع من دائرة علاقاته السابقة.. وعقد صفقات متنوعة مع التجار ومأمور القسم والمخبرين وحتى البلطجية. وكان الأشول يراقب الكومي في كل خطواته.. لم يبد استياءً خاصة مع اتساع تجارته ونفوذه.. لكن كبار العائلة كانوا منقسمين تجاه ما يفعله الكومي..

لم يحتج أحد على المكاسب الجديدة لكنهم كانوا غير راضين عن سياسة الكومي في التحايل على القانون واتساع دائرة دفع الأتاوات.. والتخلي أحياناً كثيرة عن تقاليد وأعراف عائلة الأشول.

وفجأة يسقط درويش الكومي.. كان يقرأ بعض الحسابات عندما فاجأته النوبة.. ولم يتحمل القلب معركة جديدة مع الزمن. واليوم يستريح الجسد في أمان انتظاراً لوصول سيارة الأسعاف التي تقله إلى مثواه الأخير.

في المساء جلس حسن الأشول أمام باب الفرن بعيداً عن صوان العزاء.. ترك مهمة تلقى العزاء لكبار رجال العائلة وجلس يتابع أحوال الفرن وبعد انتهاء واجب العزاء جاء شعبان وفي

يده "صرة" صغيرة.. وقال "تحت أمرك يا معلم حسن" رد الأشول دون أن يلتفت "عايزك تمسك الفرن.. وأجرتك تاخدها من العيش كل يوم"..

لم يصدق شعبان ماسمعه.. كان حلم حياته أن يقف "مناول عجين" واليوم تأتيه إدارة فرن الأشول بلا مقدمات.. صحيح أن لهجة الأشول كانت مهينة بعض الشئ خاصة طريقة تحديد أجرته لكن لا شئ يهم أمام الجلوس على كرسي الكومي.

كان شعبان رجلاً طيباً لكنه كان مفتقداً لأية مواهب أو خبرات الشقاوة التي يتمتع بها كل أفراد عائلة الأشول.. وكانت لتربيته فى الملجأ أثرها فى انطواءه وخوفه وتشككه الدائم في كل البشر.. ولم يكن أحد يعرف اسمه أو شكله حتى يوم توليه إدارة الفرن.. كان شعبان قبل مجيئه يعمل فى مخزن الخبز التابع للملجأ.. وفى اليوم الأول لاستلامه إدارة الفرن أراد شعبان أن يثبت وجوده أمام العمال والزبائن وأهالى الحارة.

وعلى باب الفرن كتب "فرن الأشول إدارة الأسطى شعبان".. لكن فعلته لم تمر وجعلت منه ماده خصبة لسخرية أهل الحارة وتندر بها الحشاشون فى جلسات المساء.. وظن شعبان أنها مؤامرة من عمال الفرن الذين لا يبدون له أى احترام وينادونه شعبان حاف.. فقام في اليوم التالى بعمل جدول لتسجيل الحضور والانصراف وهو شيئاً لم يعرفه العمال أيام الكومى.. كان الكومى حريصاً على جودة الخبز وكميته فقط ولا يكترث بحضور وانصراف العمال طالما يقدمون الانتاج المطلوب..

وبدأ التذمر بين عمال الفرن بعد تزايد الأوراق والجزاءات على مكتب شعبان بدلا من طاولات الخبز.. حتي عرف واحد من الصبيان حقيقة الأجره التى يتسلمها شعبان من الخبز وفقاً لأوامر الأشول.. وذاع الخبر بين العمال..

فى هذا اليوم لم يخرج رغيف واحد سليم.. كان كل الخبز "محروق".. وتكدست "طوالى" العيش دون بيع.. ورغم ذلك أخذ شعبان أجرته من العيش "المحروق".

فى اليوم التالى كان الفرن فى انتظار مدير جديد.. وأذاع الأشول فى الحارة أن شعبان "بعافية" شوية وتلزمه الراحة فترة طويلة.

وفى جلسات المساء قال الحشاشون أن شعبان دخل التاريخ مع الرئيس التونسى بورقيبه بعد أن خرج كل منهما من السلطة بتقرير طبى.

شعر

ألــــــوووه

يسرى العزب

هاتى معاكى
- وانتى جاية -
القوت
هاتى البيوت كلها
والزرع الأخضر بها
يلقط حنان ضلها
قولى بعزمك:
ألوه
شدينى قبل ما اتوه
للحلم يتحقق
ومزاجنا يتروّق
وقلوبناتتشوق
تعشق وتتمعشق
والخـــيـــر يغطى
البيوت
القطر بيقول:

توووت
واحنا نقول:
أيووووه
بيلف فى الملكوت
يحضن فروع التوت
يحيا فى نور طلعتك
يحضن حنان لهفتك
يديكى ويقوتك
ويطفى نار صبوتك
واما تهلى بزفتك..
يصحى السكوت
وتنام (ألوه)
يا خلق هووووه
لو كنتوا صاحيين
فتحوا
لوسهرانين



صحصحوا
وان جيتوا
تتفسحوا
النيل يوسع مطرحه من أجلكم
البهجة تملا قلبكم
وتعّم راحةْ عمركم
تدينى كل الدفا
يديها قلبى الوفا
وابعت لك انتى
يا نور عنيا
وردتين
آخر حلاوة
مْسكّرين
بيدوبوا من
لمس الإيدين
من ندهتك
بيجينى منك وردتين
حلوين وآخر صهللة
قول يا وله
ادخل وحل المسألة

إوعاك تروح
خليك هنا
داوى الجروح
إيدك شفا
وحبك طبيب
وانت الحبيب
المصطفى
انت اللى خش القلب من
أقرب طريق
خليك..
تبلّ الريق
وردّ الروح
إوعاك تروح
منى لاتوه
ما اعرفشِ اقول
ماتقول بقى:
سّمعنى دايماً كلمتك

وقول:
ألووووه

شعر

صور غير مرتبة

حسين القباحى

(١)

فى المطبخ تُعدين الطعام

وأنا وأنتِ

جالسانْ فى الحجرةِ المجاورة

(٢)

« زينب » تقول:

إنزلى معه

أقول: ليتنى أملك الصعود

(٣)

حينما خرجتُ للمدينةِ الضبَاب

يطلُّ من أصابعى

وجهُك الذى خشيتُ أنْ ألامِسَه

(٤)

كُلْ هَذِهِ... وَهَذِهِ

وَهَذِه

وتعرفين أنَّنِى مِنْ أشهرٍ

يَهُدُّنى الطعام

فتختفين فى شئونهِ

خَشْيةَ الكلام

(٥)

بحثتُ عن عطركِ الذى أحِبُّ

لَمْ أجِدْ

وبعدما جلستُ برهةً

ذكرتِ أنَّ ريحَهُ

تعبقُ المكان.......



(٦)

أحْمَدُ الصغير
يريدُ أنْ يعاودَ اللعب
وتدركين أننى أريدُ أن...
فتغمرينِ وجهه ورأسه قُبل

(٧)

وربما أراكَ -ربما- فى معرضِ الكتاب
وأكتفى...
بالبحثِ عن حكايةٍ
ولحظةٍ هناكَ عشتُها أعانقُ العذاب

(٨)

وتسألين عن «نَدَا» وأمها
وتذكرين ماتَريْنَ من برامج المساء
ودون أن أحثَّها
تعلمتْ «نَدَا» كتابةَ اسمِك العجيبِ
فى دروسِها.



الديوان الصغير

مختارات من شعر:

نازك الملائكة

قرارة الموجة على السرير الأبيض

أنـــا والشـعــــر

نازك الملائكة

يضم الأثر الشعرى الذى أضعه بين يدى القارىء فى هذا الكتاب ثلاث صور شعرية لقصيدة واحدة. أولها قد نظم بين سنة ١٩٤٥ و١٩٤٦، وثانيها قد نظم سنة ١٩٥٠ وثالثها متأخر التاريخ حتى ١٩٦٥.

ولقد يمكن أن تعدّ كلّ قصيدة من هذه القصائد المطولّة مستقلة أحياناً عن الأخريين، لولا أننى قد نسخت بعض الأبيات أحياناً فنقلتها من قصيدة إلى أخرى على اعتبار أنها مازالت ترضى ذوقى رغم مرور السنين. ولعلّ من المفيد أن أشرح الظروف الزمنية والنفسية والفكرية التى أحاطت بى خلال عشرين عاماً من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٥م:

أما القصيدة الأولى فقد نظمتها عام ١٩٤٥ - وكان عمرى إذ ذاك اثنين وعشرين عاماً ولم يكن ديوانى الأول (عاشقة الليل) قد ظهر إلى الوجود أو طبع. وكنت إذ ذاك أكثر من قراءة الشعر الانجليزى فأعجبت بالمطولات الشعرية التى نظمها الشعراء وأحببت أن يكون لنا فى الوطن العربىّ مطولات مثلهم. وسرعان ما بدأت قصيدتى وسميتها: "مأساة الحياة" وهو عنوان يدل على تشاؤمى المطلق وشعورى بأن الحياة كلها ألم وإبهام وتعقيد . وقد اتخذت للقصيدة شعاراً يكشف عن فلسفتى فيها هو هذه الكلمات للفيلسوف الألمانىّ المتشائم "شوبنهاور": (لست أدرى لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت. لست أدرى لماذا نخدع أنفسنا بهذه الزوبعة التى تثور حول لاشىء؟ حتّام نصير على هذا الألم الذى لاينتهى؟ متى نتدرّع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حبّ الحياة أكذوبة وأن أعظم نعيم للناس جميعاً هو الموت؟)، والواقع أن تشاؤمى قد فاق تشاؤم شوبنهاور نفسه، لأنه - كما يبدو - كان يعتقد أن الموت نعيم لأنه يختم عذاب الإنسان. أما أنا فلم تكن عندى كارثة أقسى من الموت. كان الموت يلوح لى مأساة الحياة الكبرى، وذلك هو الشعور الذى حملته من أقصى أقاصى صباى إلى سنّ متأخرة.

وهكذا بدأت نظم المطولة، وقد اخترت لها بحراً عروضياً مرناً هو البحر الخفيف الذى يجرى بين يدى الشاعر كما يجرى نهر عريض فى أرض منبسطة. وقد بلغت القصيدة ألفاً ومائتى بيت نظمتها فى ستة أشهر تقريباً وانتهيت منها عام ١٩٤٦ وكان موضوعها فلسفياً

يدور حول الموت والحياة وما وراءهما من أسرار. وقد تخلل القصيدة جزء منها شكوت فيه من المآسى التى سببتها الحرب العالمية الثانية التى كانت تستعر فى الغرب ودعوت إلى السلام وتغنيت به ونددت بتجار الحروب وقاتلى البشر. ثم انتقلت إلى الحديث عن السعادة متسائلة إن كان لها وجود حق فى الدنيا، ثم رحلت أبحث عنها فى مختلف الأوساط فلا أجدها. بحثت أولاً لدى الأغنياء لعل السعادة فى قصورهم وحياتهم المترفة الناعمة، ولكنى لم أجدها لأن الغنىّ لايستطيع أن يدفع وحشة القبر والأكفان بأمواله. ثم مررت بالرهبان والزاهدين فوجدت عواطفهم المكبوتة تقلقل حياتهم ومضض الحرمان يظلل مساكنهم ويبدو على وجههم. ثم قلت لعلّ السعادة فى ارتكاب الشرور والآثام فطفت بأوكار اللصوص والأوباش والمجرمين، فوجدت أن ضمائرهم تعذبهم ولا تأذن لهم أن يرتاحوا. ووصلتُ إلى الريف بأشجاره وامتداداته الجميلة فوجدت سكانه فقراء محرومين يعيشون عيشة البؤس والعذاب. وصورت فى هذا القسم من المطوّلة، راعياً صغيراً يأكله الذئب ثم وصفت الثلوج التى تهبط طوال الشتاء وتحرم الفلاحين من استنبات الأرض فينتشر الجوع والحزن بينهم وتموت مواشيهم. ومن الريف انتقلت إلى دنيا الشعراء لعل السعادة عندهم، ولكن بارقة الأمل سرعان ماتخبو بسبب حساسية الشاعر وتألمه للجياع والمحزونين والمحرومين. ثم انتقل إلى العشاق لعلهم ذاقوا السعادة، فلا أجد بينهم من يعرفها لأن الشهوة الجنسية تدنس الروح وتحدّ آفاق الفكر. وهكذا تنتهى الرحلة بالخيبة فلا تجد الشاعرة السعادة مطلقاً.

ولقد كانت "مأساة الحياة" صورة واضحة من اتجاهات الرومانسية التى غلبتنى فى سن العشرين وما تلته من سنوات. وكان من مشاعرى إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت وهما مفتاح هذه الصورة الأولى من المطولة: صورة ١٩٤٥.

وكنت فى عام ١٩٤٦ أنوى أن أقدّم المطوّلة للقراء بعد مجموعتى الشعرية الأولى "عاشقة الليل". وعندما طبع هذا الديوان كان فى آخره إعلان صغير عن "مأساة الحياة" ولكن الظروف حالت دون ذلك. فأصدرت مجموعتى الشعرية الثانية "شظايا ورماد" عام ١٩٤٩ وهى المجموعة التى دعوت فيها إلى الشعر الحر.

وفى عام ١٩٥٠ كان أسلوبى الشعرى قد تطور تطوراً كبيراً عما كان أيام نظمى للمطوّلة، فأصبحت مواردى الأدبية أغزر، وأسلوبى أكثر صوراً وثقافتى أغنى. فلم أعد راضية عن "مأساة الحياة" ولذلك قرّرت أن أعيد نظمها بأسلوبى الجديد فكانت صورتها الثانية. وعندما مضَيت فى نظمها لاحظت أنها - رغم وحدة الموضوع - قد أصبحت قصيدة ثانية تختلف فى كل لفظة منها عن "مأساة الحياة" فرأيت أن أهبها عنواناً جديداً فيه مسحة من تفاؤل ووضوح بحيث لا أحتمل أن أستبقى العنوان القديم ولذلك سمّيتها "أغنية للإنسان". وقد مضيت فى نظمها حتى بلغت أبياتها ٥٨٦ بيتاً من الوزن الخفيف نفسه. وعند هذا بدأت أشعر بالضيق، فقد لاحظت أننى مقيّدة بالنسخة الأولى مادمت أعيد نظمها فليس فى وسعى أن أخرج عن الإطار العام للقصيدة الأولى. وكان علىّ فى "أغنية للإنسان" أن أبحث عن السعادة فلا أعثر عليها. بينما كنت قد بدأت أدرك أن السعادة ممكنة ولو إلى مدى محدود، فكيف أوفق بين الموضوع القديم وآرائى الجديدة؟

واستعصى عليَّ الحلّ وقلت لنفسى أننى لا أستطيع مواصلة القصيدة ولابد لى من تركها. وكان ذلك ، إذ توقفت عن النظم وتركت القصيدتين خمسة عشر عاماً من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٥ وقد كنت خلال هذه السنوات أشعر بالضيق كلما تذكرتها لأن "مأساة الحياة" كانت أجمل شعرى فى مرحلتى الأول، مرحلة "عاشقة الليل" ، وكانت نسخة ١٩٥٠ أجمل شعرى فى مرحلتى الثانية. ولذلك عَزَّ عليَّ أن تبقى محجوبة عن القراء.. وراح الدكتور عبد الهادى محبوبه "زوجى" يحثنى على إتمامها، وفكرت فى ذلك فعلاً. ولكنى لاحظت أن أسلوبى الشعرى قد تطورَّ وتغيَّر ما بين ١٩٥٠ و١٩٦٥ فلو أتممت "أغنية للإنسان" لظهر عليها فارق الأسلوب . وبقيت حائرة ماذا أصنع، ثم قررت أن أنشر "مأساة الحياة" كما هى دون تعديل. وجلست ذات صباح أنسخها معدَّلة كلمة هنا وشطراً هناك دون أن أعيد نظمها كما صنعت سنة ١٩٥٠.

ولكنى ما كدت أمضى صفحات حتى بدأت التغييرات تتسع وتشمل كثيراً من الأبيات، وبعد يومين وجدتنى أغير القصيدة القديمة تغييراً كاملاً دون أن أستبقى من المطوّلة الأولى لفظة واحدة. وهكذا ولدت الصورة الثالثة من القصيدة عام ١٩٦٥. ولسوف يلوح للقارىء أننى أقرب إلى التفاؤل فى هذه القصيدة.. والواقع أن أرائى المتشائمة كانت قد زالت جميعاً وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة، ولذلك راح جو مأساة الحياة يتبدد تدريجياً، وقررت أن تجد الشاعرة السعادة فى هذه القصيدة. وعندما بلغت ستمائة بيت أو يزيد شغلتنى الحياة بأعمال وظروف معقدة فاضطررت إلى ترك المطوّلة والانصراف إلى مشاغلى. ومنذ ذلك لم أعد إلى المطوّلة.

واليوم إذ أقدّم الصور الثلاث إلى المطبعة، أحسّ أننى أقدّم عملاً أدبياً متكاملاً، لأن الشعر قد يقرأ لمجرد كونه شعراً، وهذه المطوّلة بصورها الثلاث تدلّ على خط التطورّ فى شعرى ما بين السنوات العشرين من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٥.

وبعد فلست أول من تعتريه هذه الحالات الشعرية فى سنين مختلفة فإن الشاعر الانجليزى جون كيتس مثلاً قد نظم قصيدة عنوانها "هايبيريون تناول فيها سقوط الآلهة الأوائل فى الميثولوجيا اليونانية، عندما حلّت مكانها أسرة جوبيتر Jupiter اله الآلهة الثانى. وقد صوّر "كيتس" فى هذه المطوّلة ميلاد (أبولو) اله الشمس وكيف حلَّ محل الاله السابق هايبيريون إله الشمس الأول الساقط. وتعّد هذه القصيدة من أروع شعر كيتس، وقد نشرها فى مجموعته الشعرية الصادرة سنة ١٨٢٠. وعندما انصرم الوقت شعر كيتس أن قصيدته لم تعد تمثل أسلوبه، فعاد ونظم منها نسخة ثانية سماها "سقوط هايبيريون" The Fall of Hyperion ونجد النسختين منشورتين فى ديوان كيتس تدلان على تطوره الشعرى من مرحلة إلى مرحلة.

وأنا إذ أقدم اليوم مطوّلتى بأشكالها الثلاثة إنما أرجو أن يعذرنى القارىء بعد أن قصصت عليه التاريخ النفسىّ لها وصلتها بالتيارات الخفية من عواطفى وأرائى وحياتى.

ومهما يكن من أمر فإن نسخة ١٩٤٥ كاملة لانقص فيها. وأما القصيدتان التاليتان فحسبى أنهما تقدّمان الحقيقة الشعرية التى تختلف عن الحقيقة القصصية. فالشعر أعمق وأجمل من مجرّد الموضوع الذى يعالجه ولذلك يمكن أن ترتوى مشاعرنا بجزء من قصيدة. وأما القصة فإن تمام الحكاية فيها جزء من كمالها لا ينفصل عنه.

وأود هنا أن أقتبس نماذج من موضوع واحد من القصائد الثلاث ليرى القارىء اتجاه التطور فى شعرى عبر عشرين عاما: ورد فى "مأساة الحياة" عام ١٩٤٥ فى موضوع البحث عن السعادة عند سكان الأديرة الأبيات التالية:

أيها الراهب الذى يقطع العمر
وحيداً فى كوخه المكفهر
هات حدّثنى العشية عما
عند دنياك من نعيم وبشر
حدثونى عنكم فقالوا حياة
من نعيم وأنفس من نقاء
عجباً أين مايقولون ؟ مالى
لا أرى غير حيرة الأشقياء ؟
ما الذى عندكم من البشر والأفراح
ماذا يا أيهًا الزاهدونا!
ليس إلا عمر يمّر حزيناً
يتهاوى كآبةً وسكونا

أما فى نسخة ١٩٥٠ فهذه هى الصورة التى صورت بها مشاعر الرهبان ومملكتهم التى تقوم على الكبت والحرمان:

شيّدوها من كل لفتة شوق
فى العيون الحبيسة المحرومة
وسقوا أرضها الجديبة من بركان
تلك العواطف المكتومة
وحموها من أن تغازلها الشمس
بألوانها ولين شذاها
وأبوا أن يلامس القمر المنفعل
الضوء فى المساء دجاها
وتمنّوا ألاّ تمُر بها رياحُ
عبيرية الصدى والنشيد
فشفاه الرياح تكمن فيها
قُبَلٌ عذبة وذكرى خدود
وتمنّوا أن يقفل الليل عينيه
وتخبو نجومه السحريَة
فعيون النجوم تغوى بأهداب

حريريـة الرؤى قمرية

أما فى نسخة عام ١٩٦٥ فقد تحولت هذه المعانى إلى الصيغة التالية:

أيها الراهب الذى يقطع العمر
وحيداً فى غرفة منسية
ليس يدرى دفء المودة فى عينين
فى قر ليلة شتوية
حدثونى عنكم فقالوا ضياء
وكؤوس من الشذى روحيّة
وسموا إلى الذرى الطاهرات البيض فوق الرغائب البشرية
عجباً أين ما سمعتُ هنا شوقٌ
ونارٌ وأعينٌ مفتونه
وهوىً قيدوه عطشان محروماً فأين السلام أين السكينة؟

ولكن الذى يُلاحظ أن نسخة عام ١٩٦٥ قد لمحت تلميحاً واضحاً إلى أن هذه الشاعرة لاتنظر بعيداً ولاعميقاً وهى تبحث عن السعادة وإنما هى متشائمة لأن نظراتها تقع فوق السطوح ولاتغوص عميقاً وراء المظاهر الخادعة. وقد جاء هذا المعنى فى "أنشودة الرياح" التى خاطبت الشاعرة قائلة :

أنصتى تسمعى فى السكون حفيف
وانظرى تبصرى أن جدبى وريف
لك قلبٌ غفا عن معانى الذرى
لكِ روح نوى فى ضباب الكرى

وهذا التطور فى النظرة هو التمهيد لفكرة عثور الشاعرة على السعادة فى ختام القصيدة.

وقد يتساءل متسائل: لماذا بقيت متمسكة بالبحر الخفيف فى القصائد الثلاث دون أن أخرج عنه إلى بحور أخرى. وجواب هذا أننى رأيت هذا البحرأكثر ملاءمة للمطوّلات فهو يسمح بالعبارة الطويلة على صورة تريح الشاعر الحديث. ولايخفى أننا إنما دعونا إلى الشعر الحّر لنمكن الشاعر العربى من ايراد جمل طويلة دون تقطع.

ثم لعل سائلاً أخر يسأل لماذا لم أجعل النسخة التالية لمأساة الحياة شعراً حراً؟ والجواب أننى أعتقد أن الشعر الحّر لايصلح للمطوّلات لأن موسيقاه أقلّ من موسيقى الشطرين، والمطولات تحتاج إلى الغنائية وعلوّ الأنغام لتساعد القارىء على تقبل قصيدة طويلة فيها فلسفة ومشاعر معقدة متضاربة. إن الأوزان الحرّة رتيبة ولذلك استعملها للقصائد القصيرة فحسب. أما المطولات فلابدّ لها من شعر الشطرين الذى يحتمل الإطالة ويكسوها بالموسيقى والصور.

بحمدون فى ١٩٧٠/٨/١١

الكوليرا

سكَن الليلُ
أصغِ إلى وقْعْ صدىَ الأنَّات
فى عُمق الظلمة، تحت الصمت،
على الأمواتْ
صَرخاتٌ تعلو، تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ
يتعثَّر فيه صدَى الآهات
فى كل فؤاد غليانُ
فى الكوخِ الساكنِ أحزانُ
فى كل مكانٍ روحُ تصرخُ فى
الظُلُمات
فى كلَّ مكانٍ يبكي صوتْ
هذا ما قد مزّقهُ الموتْ
الموتُ الموتُ الموتُ
يا حُزْنَ النيلِ الصارخِ مما فعلَ
الموتْ
طلَع الفجرُ
أصغِ إلى وقَع خطي الماشينْ
فى صمت الفجْر، أصخْ، انظرْ
ركبَ الباكين
عشرة أموات، عشرونا
لا تُحصِ أصخْ للباكينا
إسمعْ صوت الطفْل المسكين
موتى، موتى، ضاع العددُ
مَوْتَى، موتى، لمِ يَبْقَ غدُ
فى كل مكانٍ جَسَدٌ يندبهُ محزونْ
لا لحظَةَ إخلادٍ لا صَمْتْ
هذا ما فعلتْ كفُّ الموتْ
ألموتُ الموت الموتْ

تشكو البشريةُ تشكو ما يرتكبُ الموتُ
الكوليرا
فى كَهْف الرُعْب مع الأشياءْ
فى صمْت الأبد القاسى حيثُ
الموتُ دواءْ
استيقظ داءُ الكوليرا
حقْداً يتدفق موتورا
هبطَ الوادىْ المرحَ الوضَاء
يصرخُ مضطرب مجنونا
لايسمعَ صوت الباكينا
فى كل مكانٍ خلَّفَ مخلبُهُ أصداءْ
فى كوخ ألفلاّحة فى البيتْ
لاشىءَ سوى صرخات الموتْ
ألموتُ الموتُ الموتْ
فى شخص الكوليرا القاسي
ينتقمُ الموتْ
الصمتُ مريرْ
لا شىءَ سوى رجْعِ التكبيرْ
حتّى حَفّارُ القبر ثَوى لم يبقَ
نَصيرْ
ألجامعُ ماتَ مؤذنهُ
الميتُ من سيؤبنهُ
لمِ يبقَ سوى نوحٍ وزفيرْ
ألطفل بلا أمٍ وأبِ
يبكي من قلبٍ ملتهبِ
وغداً لاشكً سيلقفهُ الداءُ الشريّرْ
يا شبحَ الهيْضة ما أبقيتْ
لا شىء سوى أحزانِ الموتْ
الموتُ، الموتُ، الموتْ
يا مصرُ شعورى مزَّقه ما فعل
الموتْ
١٩٤٧

مرثية امرأة

لاقيمة لها

"صور من زقاق بغدادي"

ذهبتْ ولم يشحبْ لها خدٌّ ولم
ترجفْ شفاهْ
لم تسمع الأبواب قصةَ موتها
تروَى وتُروَى
لم ترتفعْ أستار نافذةٍ تسيلُ أسىً
وشجوا
لتتابع التابوت بالتحديقِ حتى
لاتراه
إلا بقيةَ هيكلٍ في الدربِ ترعشه
الذكرْ
نبأ تعثر في الدروب فلم يجِدْ
مأوىً صداهُ
فأوَى إلى النسيان في بعضِ
الحفَرْ
يرثي كآبته القَمَرْ

والليلُ أسلم نفسهُ دون اهتمام،
للصباحْ
وأتى الضياءُ بصوت بائعة
الحليب وبالصيامْ،
بمواءِ قطٍّ جائعٍ لم تبق منه سوى
عظام،
بمشاجرات البائعين، وبالمرارة
والكفاحْ،
بتراشق الصبيان بالأحجار في
عرض الطريق،
بمسارب الماء الملوّث في
الأزقّة، بالرياحِ،
تلهو بأبواب السطوح بلا رفيقْ
في شبه نسيانٍ عميقْ.

١٩٥٢/٧/٩

أغنية للحزن

أفسحو الدربَ له، للقادم الصافي
الشعورِ،
للغلام المرهفِ السابح في بحر
أريجِ،
ذي الجبين الأبيض السارقِ
أسرارَ الثلوجِ
إنّه جاء إلينا عابراً خِصْبَ
المُرورِ

إنّه أهدأ من ماءِ الغديرِ
فاحذروا أن تجرَحوه بالضجيجِ

* * *

إنّه ذاكَ الغلامُ الدائم الحزْنِ
الخجولُ
ساكنُ الأمْسية الغرقى بأحزانٍ
خفيّه
والزوايا الغيهبياتِ السكونِ
الشفقيه
أبداً يجرحُه النوْح ويضنيه
العويلُ

فليكن من صمتنا ظلٌ ظليلُ
يتلقاه وأحضانٌ خفّيه
* * *
وهو يحيا فى الدموعِ الخرس
فى بعضِ العيونِ
ولهُ كوخٌ خفىٌ شيدَ فى عُمق
سحيقٍ
ضائعٌ يعرفهُ الباكون فى صمتٍ
عميقٍ
وسُدى يبحثُ عنه الألمُ الخشنُ
الرنينِ
إنّه يقتات أسرارَ السكونِ
وأسىً مختبئاً خلفَ العروقِ
* * *
نحن هيأنا له حباً وتقديساً
ونجوى
وتهيأنا للقياه عيوناً وشفاها
وسنلقاه مصلين كما نلَقى: إلها
وسنهديه انفجارَ الأدمعِ العذبة
سلوى
وسنحبوه أسىً أقوى وأقوى
وسنعطيه عيوناً وجباها
* * *
إنّه أجمل من أفراحنا، من كلِّ
حُبَ
إنّه زنبقةٌ ألقي بها الموت علَينا
لم تزَلْ دافئةً ترعش فى شوق
يدينا
وسنعطيها مكاناً عطراً فى كل
قلبِ
وشذى حزْنٍ عميق القَعْرِ خصْبِ

إنّه منا.. وقد عاد إلينا...

١٩٥٣/٨/١٥

الزائر الذى لم يجىء

.. ومَرَّالمساء، وكادَ يغيب جبين
القمرْ
وكدنا نشيع ساعات أمسية ثانية
ونشهْد كيفَ تسير السعادة
للهاوية
ولم تأتِ أنتَ.. وضعتَ مع
الأمنياتِ الأُخرْ
وأبقيتَ كرسيّك الخاليا
يشاغلُ مجلسنا الذاويا
ويبقى يضجّ ويسأل عن زائرٍ لمْ
يجىء
* * *
وما كنت أعلم أنّكَ إن غبتَ خلفَ
السنينْ
تخلف ظلكَ فى كل لفظٍ وفى كلّ
معنىً
وفى كلّ زاويةٍ من رؤاى وفى كلّ
محنى
ومـا كنتُ أعلمُ أنّك أقوى من
الحاضرينْ
وأن مئاتٍ من الزائرينْ
يضيعون فىٍ لحظةٍ من حنينْ
يمدُّ ويجزر شوقاً إلى زائرٍ لمْ
يجىء

* * *

ولو كنتَ جئتَ.. وكنا جلسنا مع
الآخرينْ
ودارَ الحديث دوائر وانشعبَ
الأصدقاءْ
أما كنتَ تُصبحُ كالحاضرين وكان
المساءْ
يمرُّ ونحن نقلّب أعيننا حائرينْ
ونسأل حتى فراغَ الكراسى
عن الغائبين وراء الأماسى
ونصرُخُ أنَّ لنا بينهُم زائراً لم
يجىءْ؟

* * *

ولو جئت يوماً – ومازلت أوثرُ
ألاّ تجىء –
لَجَفَّ عبيرُ الفَراغ الملوَّن فى
ذكرياتى
وقُصَّ جناحُ التخيُّل واكتأبتَ
أغنياتى
وأمسكتُ فى راحتىَّ حُطامَ رجائى
البرىءْ
وأدركت أنّى أحبّك حُلما
ومادمتَ قد جئت لحماً وعظماً
سأحلمُ بالزائر المستحيل الذى
لم يجىءْ

١٩٥٢/٨/١٨

الشخص الثانى

لو جئت غداً وعبرتَ حدودَ الأمس
إلى غدى الموعودْ
وشدا فرحاً بمجيئك حتى المعبر
والباب المسدودْ
ولقيتك أبحث فيك عن المتبقى
من أمسى المفقودْ

لو جئتَ ولم أجدِ الماثلَ فى
ألحانى
وأطلَّ على روحى منك الشخص
الثانى

* * *

الشخص الثانى، من أعماقِ
شُهورِ التيه المطموره
حاكته دقائق تلك الأيّام الجانيةَ
المغروره
وترسَّب فى عينيه تثاقُلها
ورؤاها المذعوره

وسأبحث فيكَ عن الماضى فى
اطمئنانِ
فيفاجىءُ لهفتىَ الحرّى الشخصُ
الثانى

* * *

وهناكَ على الوجه الحسّاس
الحىّ الصمت أرى ظلينْ
ومكانَ الواحد فى عينيكَ
المرهفَتين أحس اثنينْ
ويقابلنى الشخصانِ معاً وسدى

أرجو فصل الضدينْ

وسأسأل عمًّا خلفَه لى عامانِ
من وجهكَ، والردّ جبين الشَخص
الثانيِ

* * *

وسيسكن هذا الشخصُ الثانى
الأحمقُ حتى فى البسماتْ
سيمدّ برودته فى رقة صوتكَ، فى
لين النبراتْ
وسيرمقنى فى خبث، مختبئاً
حتى خلف الكلماتْ

ولمن أشكو هذا المخلوقَ
الشيطانى
والأول فيكَ محتْه يدُ الشخص
الثانى؟

١٩٥٠/١٠/٩

بقايا

مُرّ بى إن شئتَ مَسْروقَ الرؤى
مَيتَ النشيد
مُرّ، فى نفسكَ أعماقٌ من الصمتِ
البليدِ
حاملاً وجهَ أبى هولٍ جديدِ
ساحباً أعباء قلبٍ من جليد
كُنْ، إذا شئتَ، بلاً طَعْمٍ، خَريفياً،
مملا

آه لكن... ألقْ ظلا.

* * *

ولتكن عيناكَ أفقاً فارغاً دون
ضياءْ
تملآن الكونَ ضحكاً فارغاً،
كالاغنياء
أبداً لم تُدرْكا معنى البكاءْ
وانطباقَ الجفْنِ فوق الكبرياءْ
لتكنْ عيناكَ خَلواً أفقها من كلّ
معنى
آه لكن... ألق لونا.

* * *

وليكن ماضيكَ قد ماتَ ووارتهْ
السنينْ
ليكن أصبح فى حُضْنِ الثرى
أكدَاسَ طينْ
ليس فى قلبكِ عِرْقٌ من حنينْ
ليس إلا بعضُ إحساسٍ مهينْ
ليكن حبّكَ قد فاتَ مع الأمسِ
ومرا
آه لكن... أبقِ ذكرى.

* * *

وليكنْ ظلّ الغدِ القادم موتاً
وظلاما
لنكنْ نحن سنمسى فيه جرحاً
وحُطاما
وفم الأحداث يمتصُّ العظاما
ثمَّ يلْقيها على الأرض رُكاما
ليكنْ لونُ الغدِ الآتى ضباباً
مدْلهمّا
آه لكن... أبق حُلْماً

* * *

إن يكن قد كُشف اللغزُ عن الأمس المهانِ
وبدت فيه الأساطير ولاحت للعيانِ
انجلى ماسترت كفّ الزّمانِ
عن كيانٍ خَربٍ دونَ كيانِ
ليكن عادَ وضوحاً دون ظلّ وتعرىّ
آه لكن.. أبق سرا
* * *
لتكن روحاً يطوف العُمْرَ فى صمْت أليمِ
مزّقت حُلْمَ صباهُ نقمةُ الجرْحِ القديمِ
فمضى يلعنُ آفاق النجومِ
ويُذيبُ الليل أقداح سمومِ
لتكن هدمت، لم تستبقِ فى صدرك حبّاً
آه لكن... أبق قلبا
* * *
نحن ضّيعنا طريق الغَدِ فى الليل الرهيبِ
ونسينا راحةَ القلبينِ فى الأمسِ القريبِ
أصغِ لم يبقَ سوى هْمس الذنوب
فى سكون الكونِ، فى الليل الرّهيب
فخذ الكأس إذا شئت ومزّقْ ما تبقّى
آه لكن... أبقِ عرْقا
أبقِ عرْقا.

ساعة الذكرى

هذه ساعة التذكّرِ، كاد الليل
يبكى معَى ويُصْغى مليا
إنها ساعةُ التذكر، والأجراسُ
تطوى كآبةَ الصمتِ طّيا
وأحسُّ الخُطَى تمرّ حيارى
خلفَ بابى كما مررن مرارا
وأحسُّ الوجوه هبّتْ من الماضى
وعادت مملوءةً أسرارا

خمس أغانٍ للألم

-١-

مُهدى لياليِنا الأسى والحُرقْ
ساقى مآقينا كؤوسَ الأرقْ

نحنُ وجدناهُ على دَرْبنا
ذاتَ صباحٍ مَطيرْ
ونحنُ أعطيناهُ من حُبنّا
ربتةَ إشفاقٍ وركناً صغيرْ
يَنْبُضُ فى قلْبنا
* * *
فلم يَعُدْ يتركنا أو يغيبْ
عن دِرْبنا مرّه
يتعبنا ملءَ الوجود الرحيبْ
يا ليتنا لم نسقه قَطرةْ
ذاكَ الصبّاحَ الكئيبْ

مُهْدى لياليْنا الأسَى والحُرقْ
ساقى مآقينا كؤوس الأرقْ

—٢—

من أينَ يأتينا الألمْ
من أينَ يأتينا؟
آخِي رؤانا من قدَمْ
ورعى قوافينا

* * *

أمسِ اصطحبناهُ إلى لُجج المياهْ
وهناك كسرناه بددناه في موج البُحَيرهْ
لم نبقِ منه آهةً لم نبق عبرهْ
ولقد حسبنا أننَّا عُدنا بمنجى من أذاهْ
ما عاد يُلقى الحزنَ فى بسماتنا
أو يخبىء الغصَصَ المريرةَ خلف أغنياتنا

* * *

ثم استلمنا وردةً حمراءَ دافئةَ العبيرْ
أحبابنا بعثوا بها عْبرَ البحارْ
ماذا توقعناهُ فيها؟ غبطةٌ ورضيً قرير
لكنّها انتقضتْ وسالت أدمعاً عطْشى حرارْ
وسقتْ أصابعنا الحزينات النَّغم.
إنّا نحبكَ يا ألمْ

* * *

من أينَ يأتينا الألم؟
من أين يأتينا؟

آخِي رؤانا من قدَمْ
ورعى قوافينا
إنّا له عَطشٌ وفَمْ
يحيا ويسقينا

—٣—

أليس فيِ إمكاننا أن نَغْلبَ الألمْ؟
نرجئهُ إلى صباحٍ قادمٍ؟ أو أمسيه
نشغلهُ؟ نقنعهُ بلعبة؟ بأغنية؟
بقصّةٍ قديمةٍ منسيّةً النغَمْ؟

* * *

ومنِ عَسَاهُ أن يكون ذلك الألمْ؟
طفلٌ صغيرٌ ناعمٌ مسْتفهم العيونْ
تسكته تنهيدةٌ وربتهُ حَنونْ
وأن تبسّمنا وغنّينا له ينمْ

* * *

يا إصبعاً أهدى لنا الدموع والنَّدمْ
من غيرهُ أغلق فى وجه أسانا قلبهُ
ثم أتانا باكياً يسألُ أن نحبّهُ
ومن سواهُ وزّع الجراحَ وابتسم؟

* * *

هذا الصغيرُ... إنه أبرأ منْ ظلمْ
عدوّنا المحبّ أو صديقنا اللدودْ
يا طَعنْةً تريدُ أن نمنحَها خدود
دون اختلاجِ عاتبٍ ودونما ألمْ

* * *

يا طفلَنا الصغيرَ سامحْنا يداً وفَمْ

تحفرُ فى عُيونِنا معابراً للأدمعِ
وتستثيرُ جرحنافى موضعٍ
وموضعِ
إنا غفرنْا الذنب والإيذاء من قدِمْ

—٤—

كيف ننسَى الألَمْ
كيف ننساهُ؟
من يُضىءُ لنا
ليلَ ذكراهُ؟

سوف نشربُهُ سوف نأكلُهُ
وسنقفو شرودَ خطاهْ
وإذا نمنا كان هيكلهُ
هو آخرُ شىءٍ نراهْ
* * *

وملامحهُ هي أوّلُ ما
سوف نُبْصرُهُ فى الصباحْ
وسنحملُهُ مَعَنا حيثُما
حملتنا الُمنى والجراحْ
* * *

سنُبيحُ له أن يُقيم السُدودْ
بين أشواقنا والقمَرْ
بين حرقتنا وغديرٍ بَرُودْ
بين أعيننا والنظرْ
* * *

وسنسمح أن ينَشْرُ البَلْوى
والأسَى فى مآقينا
وسنُؤْويه فى ثنْيةٍ نشوىَ
من ضلوع أغانينا
* * *

وأخيراً ستجرفهُ الوديانْ
ويوسّدهُ الصبيَّرْ
وسيهبطُ وادينَا النسيان
يا أسانا، مساءُ الخُيرْ!
* * *

سوف ننسي الألم
سوف ننساهُ.
أنّنا بالرضى
قد سقيناه

—٥—

نحن تّوجناكَ فى تهويمة الفجْر
إلها
وعلى مذبحكَ الفضىّ مرّغْنَا
الجبَاها
ياَ هوانا يا ألمْ
ومن الكتّانِ والسمسمِ أحرقنا
بخورا
ثمّ قدّمنْا القرابينَ ورتّلْنَا
سُطورا
بابليّات النَغَمْ
* * *

نحنُ شيّدنّا لكَ المعَبدَ جُدراناً
شذَيه
ورششَنا أرضَهُ بالزَّيتِ والخمرِ
النقيّهَ
والدموع المحُرقه
نحن أشعلنا لكَ النيرانَ من
سعَف النخيلِ
وأسانا وهَشيم القمح فى ليلٍ
طويلِ
بشفاهٍ مُطْبَقَه

* * *

نحنُ رتلنا ونادينا وقدّمْنا النذورْ:
بَلَحٌ من بابلِ السكْرِىَ وخُبْزٌ وخمور
وورودٌ فرحَةْ
ثمّ صلينا لعينيك وقربنا ضحيّهْ
وجَمَعْنا قَطَرات الأدمعِ الحرّى السخّيه
وصَنَعْنا مَسْجه

* * *

أنت ياَ منْ كفُّهُ أعطتْ لحوناً وأغاني
يا دموعاً تمنحُ الحكمةَ، يا نبْعَ معان
يا ثَرَاءً وخُصوبَهْ
يا حناناً قاسياً يا نقمة تقطُرُ رحْمَه
نحنُ خبأناك فى أحلامنا فى كلّ نغمْه
من أغانينا الكئيبة

(١٩٥)

الحياة المحترقة

"كتبت الشاعرة هذه القصيدة
عندما ألقت بمذكراتها إلى النار"

هذه يا نارُ أفراحى وشوقى وشجونى
جئت أُلقيها إلى فكّيكِ فى فجرى الحزينِ
كلُّ ما مرَّ بقلبى من شقَاء وحنين
إلْقَفيه الآن لاُ تبقى ولاتستمهلينى

هذه الأسطرُ قد ضمتْ بقايا سنواتى
منذ أن ألقتْ بىَ الأقدارُ فى تيه الحياةَ
طفلةً ترنو إلى الشاطىء عَبْرىَ النَظَرات
وتَرَى العالمَ بحراً مغرقاً فىَ الظُلُمات
سَنَواتى كلُّها يا نارُ فى هذى السُطورِ
وأغاريدى، وأشواقُ حياتى، وحبورى
وبقايا من حنينى، وشظايا من شُعورى
وأباديدُ من الأحلامِ والحُزْنِ المريرِ

إنّها أَيتُها النارُ، أزاهير شبابى
صُغْتُها ذكرى لأحزانى، ورمزاً لعذابى
ومحا أسطُرهَا دمعى وأبلاها اكتآبى
فَخُذيها، وأعيديها رُكاماً من تُرابِ

أحْرقيها، لم أعُدْ أعبأ، لن أبكىْ شذاها



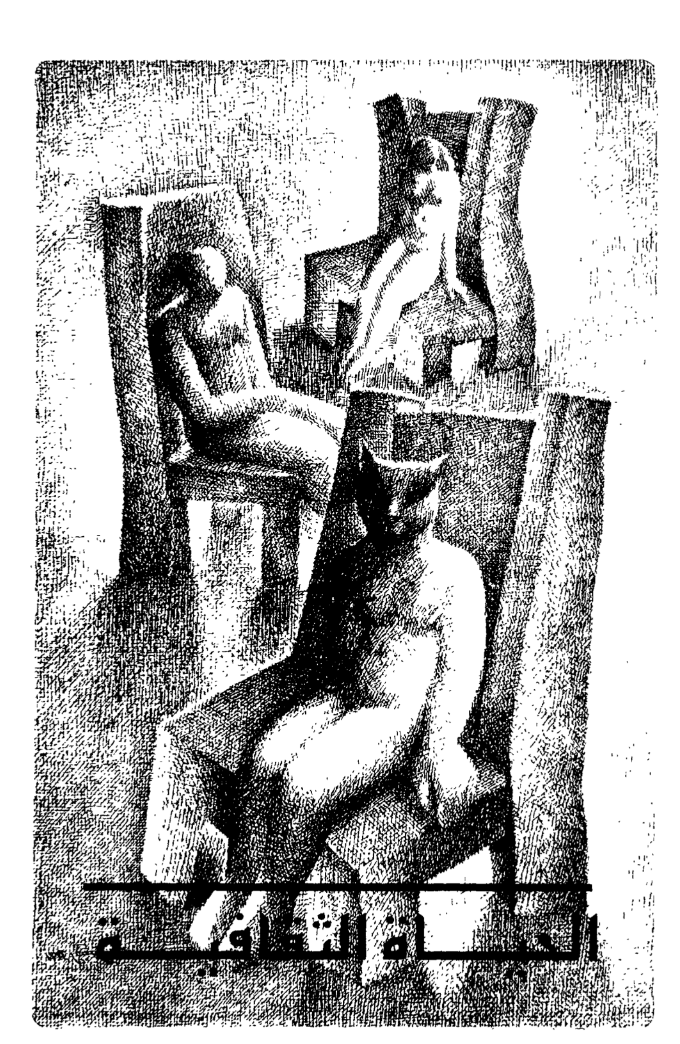
إنّها، يا نارُ، ذكرى لليالٍ لن أراها
دَفن الماضى خَفاياها الخَوالى ومَحاها
وطوتهْا لُجّةُ النسيان فى عُمق دُجاها
ذهبتْ تلك الليالى وطوى الدهر صبايا
أىُّ نَفْعٍ بعدُ يا نارُ لدمعى وأسايا؟
أىُّ معنى لادّكاراتى وشوقى ومنايا؟
لن يعودَ الأمسُ، لن تلقَى سناهُ مقلتايا

أيّها الحاضرُ لاتُسرعْ إلى الماضى البعيد
ولتقف مركبة الشمس على الأفقَ المديد
ليكنْ بعدُ صباناتحت أفياءَ الخلودَ
آه وليُمح لفظُ الأمس، من سفر الوجود

أو أبدْ ما ترك الماضى من الأحزان فينا
وامسح الذكرى ولاتبْقِ لنا الشوقَ الدفينا
حسبنُا الحاضرُ آلاماً ودمعاً وشجُونا
رحمةً فلتمسح الماضى وآثار السنينا
فيم تبقى ذكرياتى حيَّةً بعدى وأنسى؟
كلَّ يومٍ أسرعُ الخطْو عن العالم يأسا
وهى مازالتْ شباباً ناضراً، جسماً ونفسا
آه ما أعنفَ أحقادى على الذكرى، وأقسى!

أيُّها النارُ الهبى فى المَوقد الذاوى الرهيبِ
وخذى من فتنة الذكرى غذاء للهَّيبِ
إثأرى منها، أعيديها رَماداً، وأذيبى
ودعينى مرةً أضحكُ من قلبى الكئيبِ

١٩٤٦/٦/٧


الحياة الثقافية

اليـاسـمين والحَـسَك

هذه هى قصيدة نزار قبانى الأخيرة "متى يعلنون وفاة العرب؟" التي أثارت اللغط الحاد مؤخراً.

قد يرى بعض الميالين إلى الحداثة الشعرية والتجريب الجمالى- مثلى- أنها قصيدة زاعقة خطابية، وأنها تكرار لاجديد فيه لأسلوب نزار قباني فى "شعره السياسى" الذي نعرفه منذ ثلاثين عاماً.

وقد يرى فيها بعض المتفائلين دوما، أو رعاة القومية، يأسا مفرطاً يتناقض مع الآمال العربية (حتى وإن عبّر الشاعر عن واقع الحال).

وقد يرى فيها بعض النقاد المدققين، شيئاً من الترهل والتكرار والثرثرة.

لكن كل ذلك لا يبرر تلك الهجمة المستعرة التى شنها عليه أولئك الذين يقيسون الإبداع بمقياس الدين، وأولئك الذين لا يريدون للفن أن يحظى بحريته الحقة، التى هى شرط أساسى لتقدم الفن والوطن على السواء.

إن مثل هذا التعامل "الفاشى" مع الإبداع هو وجه من وجوه أزمة الحياة العربية المعاصرة. ولابد للمثقفين المصريين والعرب أن يضاعفوا عملهم التنويرى حتى يزول هذا السعار الرهيب، الذى يبتغى أن تظلم علينا الحياة من كل الوجوه.

ولهذا فإن حياتنا الفكرية فى حاجة ماسة إلى أن نرسّخ مبدأ عزل المعيار الدينى عن التقييم الإبداعي والجمالى.

كما أنه لا يصح أن نتعامل مع شاعر كبير، كنزار قبانى، بمثل هذه الاستهانة والاستخفاف، اللذين تعامل بهما معه بعض قادة الحملة من صغار الشعراء وصغار النقاد وصغار الدكاترة.

لنكثّف عملنا جميعاً، من أجل أن يزدهر "الياسمين"، ومن أجل أن يندحر "الحسك".

ح.س

شعر

نزار قباني

متى يُعلنون وفاة العرب؟

-١-

أحاول منذ الطفولة رسم بلاد
تسمى - مجازاً - بلاد العرب.
تسامحنى إن كسرت زجاج القمر...
وتشكونى إن كتبت قصيدة حب
وتسمح لى أن أمارس فعل الهوى
ككل العصافير فوق الشجر...
أحاول رسم بلاد
تعلمنى أن أكون على مستوى العشق
دوماً فأفرش تحتك صيفاً، عباءة حبى
وأعصر ثوبك عند هطول المطر...

-٢-

أحاول رسم بلاد...
لها برلمان من الياسمين.
وشعب رقيق من السياسيين
تنام حمائمها فوق رأسى.
وتبكى مآذنها فى عيونى.
أحاول رسم بلاد تكون صديقة شعرى.
ولاتتدخل بينى وبين ظنونى.
ولايتجول فيها العساكر فوق جبينى.
أحاول رسم بلاد...
تكافئنى إن كتبت قصيدة شعر
وتصفح عنى، إذا فاض نهر جنوبى..

-٣-

أحاول رسم مدينة حب...
تكون محررة من جميع العقد...
فلا يذبحون الأنوثة فيها...

ولايقمعون الجسد...

- ٤ -

رحلت جنوباً.. رحلت شمالاً...
ولافائدة...
فقهوة كل المقاهى، لها نكهة واحدة...
وكأن النساء لهن - إذا ما تعرين -
رائحة واحدة...
وكل رجال القبيلة لايمضغون الطعام
ويلتهمون النساء بثانية واحدة.

- ٥ -

أحاول منذ البدايات..
أن لا أكون شبيهاً بأى أحد..
رفضت الكلام المعلب دوماً.
رفضت عبادة أى وثن...

- ٦ -

أحاول إحراق كل النصوص التى
أرتديها فبعض القصائد قبر،
وبعض اللغات كفن.
وواعدت آخر أنثى...
ولكننى جئت بعد مرور الزمن...

- ٧ -

أحاول أن أتبرأ من مفرداتى
ومن لعنة المبتدا والخبر...
وأنفض عنى غبارى.
وأغسل وجهى بماء المطر..
أحاول من سلطة الرمل أن أستقيل...
وداعاً قريش...
وداعاً كليب...
وداعاً مضر...

- ٨ -

أحاول رسم بلاد
تسمى - مجازاً - بلاد العرب
سريرى بها ثابت
ورأسى بها ثابت
لكى أعرف الفرق بين البلاد وبين
السفن...
ولكنهم... أخذوا علبة الرسم منى.
ولم يسمحوا لى بتصوير وجه
الوطن...

- ٩ -

أحاول منذ الطفولة
فتح فضاء من الياسمين
وأسست أول فندق حب.. بتاريخ كل
العرب...
ليستقبل العاشقين...
وألغيت كل الحروب القديمة...
بين الرجال... وبين النساء...
وبين الحمام... ومن يذبحون الحمام...
وبين الرخام... ومن يجرحون بياض
الرخام...
ولكنهم... أغلقوا فندقى...

وقالوا بأن الهوى لايليق بماضى
العرب...
وطهر العرب...

وإرث العرب...

فيا للعجب!!

-١٠-

أحاول أن أتصور ما هو شكل الوطن؟

أحاول أن أستعيد مكانى فى بطن أمى

وأسبح ضد مياه الزمن...

وأسرق تيناً، ولوزاً،، وخوخاً،

وأركض مثل العصافير خلف السفن..

أحاول أن أتخيل جنة عدن.

وكيف سأقضى الأجازة بين نهور العقيق....

وبين نهور اللبن....

وحين أفقت... اكتشفت هشاشة حلمى

فلا قمر فى سماء أريحا...

ولاسمك فى مياه الفرات....

ولاقهوة فى عدن...

-١١-

أحاول بالشعر... أن أمسك المستحيل...

وأزرع نخلاً...

ولكنهم فى بلادى، يقصون شعر النخيل...

أحاول أن أجعل الخيل أعلى صهيلاً

ولكن أهل المدينة يحتقرون الصهيل!!

-١٢-

أحاول - سيدتى - أن أحبك...

خارج كل الطقوس...

وخارج كل النصوص...

وخارج كل الشرائع والأنظمة..

أحاول - سيدتى - أن أحبك...

فى أى منفى ذهبت إليه...

لأشعر - حين أضمك يوماً لصدرى - بأنى أضم تراب الوطن...

-١٣-

أحاول - مذ كنت طفلاً - قراءة أى كتاب تحدث عن أنبياء العرب

وعن حكماء العرب... وعن شعراء العرب...

فلم أر إلا قصائد تلحس رجل الخليفة من أجل حفنة رز... وخمسين درهم...

فيا للعجب!!

ولم أر إلا قبائل ليست تفرق ما بين لحم النساء...

وبين الرطب...

فيا للعجب!!

ولم أر إلا جرائد تخلع أثوابها الداخلية...

لأى رئيس من الغيب يأتى...

وأى عقيد على جثة الشعب يمشى...

وأى مراب يكدس فى راحتيه الذهب...

فيا للعجب!!



-١٤-

أنا منذ خمسين عاماً،
أراقب حال العرب.
وهم يرعدون، ولايمطرون..
وهم يدخلون الحروب،
ولايخرجون....
وهم يعلكون جلود البلاغة علكاً
ولايهضمون....

-١٥-

أنا منذ خمسين عاماً
أحاول رسم بلاد
تسمى - مجازاً - بلاد العرب.
رسمت بلون الشرايين حيناً
وحيناً رسمت بلون الغضب.
وحين انتهى الرسم، ساءلت نفسي:
إذا أعلنوا ذات يوم وفاة العرب...
ففي أي مقبرة يدفنون؟
ومن سوف يبكي عليهم؟

وليس لديهم بنات...
وليس لديهم بنون....
وليس هنالك حزن،
وليس هنالك من يحزنون!!

-١٦-

أحاول منذ بدأت كتابة شعري
قياس المسافة بيني وبين جدودي
العرب.

رأيت جيوشاً... ولا من جيوش...
رأيت فتوحاً.. ولا من فتوح...
وتابعت كل الحروب على شاشة
التلفزة...
فقتلى على شاشة التلفزة..
وجرحى على شاشة التلفزة...
ونصر من الله يأتي إلينا... على
شاشة التلفزة....

-١٧-

أيا وطني: جعلوك مسلسل رعب
نتابع أحداثه في المساء.
فكيف نراك إذا قطعوا الكهرباء؟؟

-١٨-

أنا... بعد خمسين عاماً
أحاول تسجيل ما قد رأيت...
رأيت شعوباً تظن بأن رجال المباحث

أمر من الله.. مثل الصداع.... ومثل
الزكام...
ومثل الجذام.. ومثل الجرب....
رأيت العروبة معروضة في مزاد
الأثاث القديم..
ولكنني... ما رأيت العرب!!...

(لندن ١٩٩٤)

الهجـــوم على نـــزار وتدنـــى لغـــة الحـــوار

د. حسن حماد

تحت عنوان "معارك أدبية" نشرت صفحة الأهرام الأدبى عدة مقالات جعلت هدفها الهجوم على الشاعر الكبير نزار **قبانى** بسبب قصيدته الأخيرة" متى **يعلنون وفاة العرب**". وجندت الأهرام من أجل ذلك نفرا من أنصاف الشعراء وأشباه المثقفين، ووصل التدنى فى الهجوم مداه إلى حد أن أحدهم جعل مدخله لنقد شعر نزار هو تكفيره والتشكيك فى إسلامه وعروبته محاولا بذلك استعداء انصار التوظيف السياسى للإسلام عليه، ويمكن تحديد أهم الجوانب التى تضمنها الهجوم على نزار قبانى فيما يأتى:

*أن نزار شاعر ماجن ومنحل وقصائده خلعت برقع الحياء العربي. وأنه شاعر المراهقين والاباحيين والمارقين وليس له قضية يدافع عنها.

* أن نزار داعية لليأس وأحد أسباب انكسار الذات العربية.

*أن شعر نزار فى التسعينيات بما فيه قصيدته الأخيرة شعر ركيك وتكرار ردئ لما كتبه عقب هزيمة ٦٧.

*أن نزار في مواقفه السياسية متلون ومتقلب وليس له موقف محدد.

والواقع أن هذا النقد لا يدخل فى باب المعارك الأدبية بأى معنى من المعانى، إذ أن للحوار الأدبى أسسا ومبادئ يفتقدها هذا النوع من الردح الأدبى- إن جاز يفتقر إلى السجال العقلى والنقاش

الفكري الراقي الذي يتسامي عن الشتم والسباب ولا يلجأ إلى أساليب كالتكفير أو التشكيك في العقائد الإيمانية. وفي رأيي أن الهجوم على نزار بهذا الشكل هو نوع من الإفلاس الثقافي وأيضاً شكل من أشكال الحقد على الرجل خاصة وأن من هاجموه هم أسماء مغمورة وشخصيات تفتقر الوزن الثقافي والقيمة الفكرية. ولهذا أتوقع أن تتسع كتيبة المهاجمين لتشمل عدداً آخر من الباحثين عن الشهرة الزائلة أو المجد الزائف خاصة وأن الشاعر الذي يهاجمونه يعد بالقياس اليهم عملاقاً، إن لم ينتف القياس من أساسه.

ونزار **قباني** في اعتقادي شاعر عربي متفرد ومتميز عن معاصريه في عدة نواح فهو الشاعر الذي استطاع بجرءاة غير مسبوقة في العصر الحديث أن يتناول بشعره الثالوث المحرم: الجنس والسياسة والمقدس(وليست المقدسات كلها دينا).

إن شعر نزار من النوع الذي يستطيع أن يقرأه العامة والصفوة باستمتاع، لهذا فليس غريباً أن يحقق شهرة وانتشاراً لم يسبقه اليهما شاعر في عصره، وهذا يزيد من حقد من لم يعرفهم أو يقرأهم أحد. إن نزار **قباني** شاعر التمرد والرفض لكل التقاليد والمواريث الثقافية والفكرية والاجتماعية وهي مهمة ليست يسيرة في ثقافة لازالت ترتعش أمام كلمة الحرية. استطاع نزار بقدرة عالية أن يتحدث بلسان المرأة ونجح في استبطان مشاعرها والدخول إلى عالمها البسيط، فعبر بشعره عن كافة التفاصيل الدقيقة والهامة في حياة الأنثى. نقل نزار القصيدة العربية من التمحور حول الذات الإنسانية إلى عالم الأشياء الصامتة في العالم الخارجي: المرآة.. السجائر.. فناجين القهوة.. قطعة السكر.. دخان السجائر.. لافتات الإعلانات.. أحمر الشفاه.. طلاء الأظافر..إلخ.

إستطاع نزار أن يبعث الوهج والحياة في رماد تلك الأشياء ونجح في أن يدمجها في جسد القصيدة العربية بحيث لم نعد نفرق بين هذه الأشياء الصغيرة- التي تبدو تافهة خارج سياقاتها- وبين الحالة الوجدانية التى تعبر عنها القصيدة.

أما القصيدة الأخيرة مثار المعركة: **"متى يعلنون وفاة العرب"** التى أثارت حماس كتيبة المدافعين عن كرامة الوطن والثائرين من أجل الدفاع عن الهوية العربية ولى أن أسألهم لماذا تنهضون للدفاع عن الوطن عندما تكون المعركة مع طواحين الهواء؟

إن نزار منذ عرفتموه وسمعتم عنه وهو لا يكف عن الهجوم على تخلف العرب وجاهليتهم وتشرذمهم وتكلس

ثقافتهم خاصة تلك الأنظمة النفطية القبلية. ومهما كانت مواقف نزار قبانى السياسة المتقلبة فيكفى أنه أستطاع أن يعرى ثقافة النفط من كل أقنعة العفة والطهارة الزائفة التي تتحلى بها. وثقافة النفط هى فى نظرى أهم أسباب تخلف العالم العربى وتشرذمه ولنسمع نزار فى قصيدته "حوار مع أعرابى أضاع فرسه عام ١٩٧١ يقول:

يابلدى الطيب.. يابلدى

لوتنشف آبار البترول.. ويبقى الماء

لو يخصى كل المنحرفين.. وكل

سماسرة الأثداء.

لو تلغى أجهزة التكييف.. من الغرف

الحمراء.

وتصير بواقيت التيجان.. نعالا فى

قدم الفقراء.

ولا تمثل "مسألة الجنس" في عالم نزار الشعرى مجرد جزئية عارضة، بل إنها تمثل الفكرة المحورية التى تنظم قصائده سواء فى الحب أو السياسة. فهو يربط القمع الجنسى بالقمع السياسى ولا يرى فارقاً بين أغتصاب الرجل الشرقي للمرأة فى الممارسات الجنسية الأحادية الجانب وبين اغتصاب حرية الوطن. وها هو يقول فى قصيدة المسلخ":

هنا الجنس

ليس سوى مسلخ للنساء

هنا الديك يحكم وحده

كما الثور يحكم وحده

كما القرد يحكم وحده

كما الحاكم الفرد فى العالم العربى

يغنى... ويسمع وحده

فلا من حوار..

ولا من سؤال

ولا من جواب

وفى قصيدة "جريمة شرف أمام المحاكم العربية "يستخدم نزار نفس المنهج فى الربط بين السقوط الجنسى، والسقوط السياسى للوطن فيقول:

وفقدت يا وطنى البكارة

لم يكترث أحد

وسجلت الجريمة ضد مجهول

وأرخيت الستارة

نسيت قبائلنا أظافرها

تشابهت الأنوثة والذكورة فى وظائفها

تحولت الخيول إلى حجارة

لم تبق للأمواس فائدة

ولا للقتل فائدة

فإن اللحم قد فقد الإثارة

وفى القصيدة الأخيرة: متى يعلنون وفاة العرب" يواصل نزار تمرده ورفضه لكل مظاهر التخلف والجمود فى الواقع العربي، ويبحث بخيال شاعر حالم عن وطن آخر يخلو من القمع والقهر والكبت.. وطن له برلمان من الياسمين وشعب رقيق مثل

الياسمين. لكن رحلة البحث تنتهى عند عتبات الواقع الردئ الذى يحياه الشاعر . فيدفعه اليأس من تحقيق الأمل إلى الثورة على كل شئ، حتى على تكوينات اللغة، وهى جزء من مكونات الثقافة التى يرفضها الشاعر. وهاهو يصرخ:

أحاول إحراق كل النصوص التي أرتديها

فبعض القصائد قبر
وبعض اللغات كفن
وواعدت أخر أنثى..
ولكننى جئت بعد مرور الزمن

* * *

أحاول أن أتبرأ من مفرداتى
ومن لعنة المبتدا والخبر..
وأنفض عنى غبارى وأغسل وجهى
بماء المطر...
أحاول من سلطة الرمل أن أستقيل..
وداعاً قريش..
وداعاً كليب..
وداعاً مضر..

إن رفض الشاعر هنا ليس رفضاً سياسياً فقط لكنه رفض ثقافى ينصب علي كل مفردات الثقافة البدوية وكل حضارة الصحراء. وأساس هذا الرفض الذى يحمله الشاعر هو الغياب الشامل لمفهوم الحرية التى هى الوطن الحقيقى لأى شاعر. إنه يعجز عن ممارسة إنسانيته كما تفعل كل الكائنات. إنه لا يستطيع أن يفكر أو يتخيل أو يحب. يقول فى قصيدة "كتابات على جدران المنفى".

كيف أحبك يا سيدتى
إن مباحث أمن الدولة
تلقى القبض على الأحلام
وترسل أهل العشق إلى المنفى

من هنا يبحث الشاعر عن وطن آخر خارج خارطة الوطن.. خارج حدوده وطقوسه ونصوصه لكنه حتى فى غربته وفى منفاه لا ينسى تراب الوطن. وهذا ما يقوله فى قصيدته الأخيرة:

أحاول سيدتى- أن أحبك..
خارج كل الطقوس..
وخارج كل النصوص..
وخارج كل الشرائح والأنظمة..
أحاول -سيدتى- أن أحبك
فى أى منفى ذهبت إليه..
لأشعر- حين أضمك يوماً لصدرى-
بأنى أضم تراب الوطن.

إن الهجوم الأخير على نزار لا معنى له فى رأيى سوى افتعال لمعارك فكرية وهمية وهى معركة بلا قضية حقيقية وهى محاولة فاشلة لإنعاش واقع ثقافى ونقدى أصابه الوهن والفتور. والشاعر حر تماماً فى خيالاته وأوهامه وأحلامه وشطحاته وإلا ما كان الشعر شعراً، ومن الخطأ الشديد محاسبة الشاعر ومحاكمته لأنه تجاوز الواقع القائم أو رفضه ولكن يبدو أن



هؤلاء يريدون أن يصادروا أحلامنا، وخيالاتنا وحتى رفضنا وتمردنا، ومتى كان حب الوطن هو أن نمجده ونقدسه ونؤلهه فقط؟ إن هؤلاء يزعمون امتلاك الحقيقة ويزعمون أنهم وحدهم يمتلكون أيضاً حب الوطن! والسؤال الذى أطرحه عليهم: هل تجاوز نزار الحقيقة؟ هل الواقع العربى صورة أسعد حالاً مما قالته قصيدة نزار الأخيرة ومما قاله نزار فى قصائده السابقة؟

أيها المتلاعبون بعقولنا.. أيها المتاجرون بحب الوطن..أيها الواهمون: كفاكم نفاقا وصراخاً ولتضعوا أيديكم فى أيدينا لنبحث لهذا الوطن عن مخرج حقيقى من كبوته الراهنة وإلا فلتصمتوا وكفانا الله وكفى الوطن شركم وشر النفاق.

النقد والأدب والعروبة

ثريا المتولى

فجعت لما نشر بصحيفة "الأهرام" المصرية عن الشاعر العربى "نزار قبانى" وأظن أن الكثيرين فجعوا مثلى لما جاء فى هذا المقال تحت عنوان:"نزار قبانى يهاجم العرب... والأدباء والنقاد يردون".وتحت عنوان أكثر تمادياً وصلفاً ورفاعة يقول:

"للسياسة رجال وشعراء من الصعب أن يكون بينهم نزار"

كذا! وموقعه باسم صريح محملٍ بلقبين ثقيلين "الشاعر" "الدكتور"!

وقد تعلمت أن المساجلات الأدبية تغنى وتثرى وتخلق مدارس فى الأدب والفن وكافة شؤون المعرفة وطالما قرأنا عن هذه المعارك بين أديب الأجيال طه حسين ومن عاصروه من القمم الأدبية:

وأعتذر ألف مرة قبل أن أقولها صريحة بأنها مجرد شتائم مقذعة.. وأعتذر مرة أخرى بوصفها عشوائية... لاتمت للأدب بصلة ناهيك عن مجافاتها لأصول النقد وقواعده المقننة فى كل مذاهب النقد العالمية والعربية.. فللنقد موازينه ومعاييره والتزامه بحدود الموضوعية والتحليل المتعمق والشمولى ودراساته المقارنة...

يهاجم قصيدة دون أن ينشرها ليرجع القارىء إليها أثناء قراءة المقال ويحتكم بعدها إلى فهمه الخاص وذوقه الشخصى، فالكاتب منح نفسه أكثر من حق فى تجاوزاته لحقوق القارىء، وانتهكت كل الحرمات ويكفى أن مزاجه منذ الصباح قد أفسدته هذه الدفقة الموتورة على شاعر فريد جاد به الدهر مرة وسط هذه الغمة العربية وظلالها الثقيلة على صدورنا.. وماذا لنا غير الإبداع والفن ليحكى ما يغلى فى وجداننا من وجد وحسرة على أوطاننا وما يلوث حتى النخاع قيمنا ومبادءنا وما فطرنا عليه.



السابقة للفنان.

وقد استخدم الفنان فى لوحتين من لوحات المعرض أسلوب الكولاج. فى إحدى اللوحتين شبكات بلاستيكية ملونة مع قطعة صغيرة من الخيش وشبكة من سلك معدنى، كان مكانهم فى اللوحة على باب تنبعث الإضاءة من خلفه، ثم يظهر تأثير المربعات (ظل الشبكة) على الأرض أمام الباب. تجربة جديدة لم يستخدمها فى سابق أعماله، ولم تأت خارجة عن الحالة العامة للمعرض، بل أكدت على هذا الخوف الآتى من خلف الأبواب المضيئة.

هذا المعرض رؤية متميزة لعالم لايتنافس فيه الفنان مع أحد، أو يسعى إلى الإبداع فيه تحت تيار فنى بعينه، أو تصنيف مدرسى معين، حالة من الإبداع الذاتى قال عنها (ربما احتاج المرء ولو لغرفة صغيرة، يتحد بأعماقها، ويجدد فيها صياغة أحلامه الهاربة).

. هكذا يقدم لنا الفنان **عمر جهان** معرض (الحجرة. الوطن والملاذ. الغربة والحجاب. الرؤية).

فن تشكيلى

خلف طايع:
أبجدية للبصر ومفاتيح للبصيرة

ماجد يوسف

للوهلة الأولى، يشعر المتأمل للوحات الفنان المصرى السكندرى خلف طايع، بأن ثمة علاقة قوية بين هذه التكوينات المهندسة من الكرة والمكعبات ومخروطات الضوء،وبين هذا الجد الأكبر الذى اعتبر إماما للفن الحديث: "بول سيزان". ولا أدرى لماذا ترددت أصداء كلماته فى ذهنى وأنا أمعن النظر فى عالم الفنان خلف طايع محاولا استكناهه.

.. يقول سيزان:" إن كل ما فى الطبيعة ينطوى على صورة الأسطوانة أو *الكرة* أو *المخروط*". "إننى أنظر فى الطبيعة واضعا كل شىء فى مكانه المناسب من المنظور بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح جميعا نحو نقطة مركزية".

كان هذا هو هم سيزان حقا: "التشييد" ، أو الإمساك بالجوهر البنائى للطبيعة من حوله. ولكن من الصحيح أيضا أن سيزان فعل ذلك دون أن يتخلى عن (الشكل) الطبيعى، أو عن شكل الطبيعة فى لوحاته، وقد ينجح أخيرا فيما سعى إليه فى العثور - تشكيليا - على النخاع البنيوى للطبيعة،ووضع بذلك المدماك الأعظم فى بناء الفن الحديث، ولكنه ظل أميناً فى بحوثه *البلاستيكية* للشكل الطبيعى أو لشكل الطبيعة. وكما هتف ديلاكروا فى ذات يوم "*إن اللون خط*" ، تكاد

لوحات سيزان تصرخ "إن اللون شكل"..

ولكن،ما علاقة كل هذه التداعيات السيزانية بأعمال خلف طايع،

أقول: ربما تكون الإجابة كامنة فى هذه الإحالة المبدئية إلى سيزان التى توحى بها مكعبات وكريات ومخروطات طايع.. ولكن من الظلم - لفناننا - الوقوف بالمسألة عند هذا الحد، لأنه إن جاز لنا أن نلمح هذا الجوهر البنائى السيزانى فى عمل خلف، فإنه يتبدى هنا - لا كأساس سيزانى بعيد فقط -وإنما كمكتسب رئيسى عام، أو كبعد محورى شامل من أبعاد الفن الحديث يخلف ولغيره من الفنانين (منذ ما بعد سيزان).. وهومكتسب يتجلى. عند لخلف - فى سياق مفرط فى مغايرته للرؤى السيزانية البكر، ومغرق فى نأيه عن هذا الفهم الأولى طرحه عصر سيزان.

أعمال طايع - بعبارة أخرى - قد تكون قريبة الصلة بسيزان (من ناحية رؤيته الجوهرية للشكل) بمعنى من المعانى،ولأول وهلة كما ألمحنا ، ولكنها بعيدة عنه (كفكر تشكيلى) بكل المعانى وبعد إمعان للتأمل.

* * *

هذا عن التداعى الأول، أما التداعى الثانى - والأهم - فلابد له أن يقيم الصلة بين هذه الأعمال لخلف طايع، وبين أعمال چيورچيو دى كيريكو الفنان الميتافيزيقى الإيطالى، الذى احتل مكانه فى تاريخ الفن باعتباره واحدا من الأجداد العظام للسرياليين من ناحية، ورائداً لهذا الاتجاه الميتافيزيقى فى الفن من الناحية الأكثر أهمية.

وقد عنى كيريكو فى أعماله بالكشف - أو محاولة الكشف - عن هذا العالم الماورائى القار فى ثنايا المجهول، والمتسربل بأسداف الغامض والملغز والخفى (ليس بالمعنى البوليسى طبعا)وإنما بالمعنى الأكثرعمقا، الذى يتمثل فى هذه العلاقة: الإنسان / الوجود.. أو الإنسان / ما وراء الوجود إن شئنا الصدق!

لقد حاولت أعمال كيريكو أن تعبر عن جوهر الوجود.. ومأساة الإنسان فيه، فكان (الشكل) وسيلتها لذلك.. فى مقابل محاولة سيزان للتعبير عن جوهر الشكل وكان اللون وسيلته لذلك.. فإذا كان سيزان قد أراد الوصول إلى جوهر الشكل، فقدكان هم كيريكو - بالمقابل - الوصول إلى ما وراء هذا الجوهر، وأى جوهر آخر:-

* * *

وقد يصرخ بى قارىء -محق - الآن: ما بالك وأنت تتكلم عن الفنان طايع قد ذهبت بنا إلى سيزان مرة ، وإلى كيريكو مرات؟.. وأين الرجل منهما؟.. وأقول لهذا القارىء العزيز:" لم يكن فى

الإمكان أن أحدثك عن طايع وعن قيمة عمله، ودلالة لوحاته،دون أن أقطع بك أولا هذا الشوط من الطريق، الذى بدأ بسيزان ولم ينته بكريكو..

ومن المهم أن أقول.. أن كيريكو فيما هو يفتش عن هذا المجهول، ويستكنه لغز الماوراء.. يفعل ذلك من خلال حضور الشكل..صحيح أن (أشكاله) اعتراها كثير من التحريف والتشويه والغرابة،ولكنها ظلت ذات عروة وثقى بالواقع.. فالموديلات الخشبية، والأبنية اليونانية الرومانية القديمة وهذه الميادين والشوارع الصامتة صمتا مريبا،وهذه الظلال المتقاطعة والمتحدرة من أماكن خفية والمحطمة للقوانين الطبيعية للظلال..كل هذه المفردات لاتخرج عن كونها المعطى (الشكلى) الخارجى أو الظاهرى والطبيعى فى حد ذاته،وإن أقام بينهما الفنان من العلاقات والوشائج المستغربة والمدهشة ما خرج بها فورا من حدودها الممنطقة والمفهومة فى ذاتها.. إلى آفاق السؤال الذى يتجاوزها، وهى أسئلة مأساوية عن الماهية والمعنى والوجود والعدم.. الخ ،وربما من هنا تنبع علاقته العضوية بالسريالية وفكرها؟.إنه يتوسل بالشكل.. بالأداء البلاستيكى ليقول، أو ليشير، أو ليصرخ،بما هو وراء الشكل، ووراء الرسم ووراء اللوحة!!..

فهذه العلاقات التى تبدو غريبة، أو غير متوقعة بين مجموعة من الأشياء المألوفة فى ذاتها،تنطلق بنا من حدود اللوحة لنلامس بأصابع مرتجفة الحدود المرعبة للماوراء، للمفارق، للميتافيزيقيا!!

* * *

وعلى طريق اقترابنا من فهم أعمال الفنان خلف طايع، لابد أن نتوقف عند چيوريو موازندى الإيطالى، الذى تكاد أعماله تقتصر على تصويره (للزجاجات)!!..بمختلف أشكالها وأنواعها وأحجامها وألوانها وأوضاعها الممكنة والمحتملة..ولندرك فى النهاية – وبعد طول تأمل – أن المسألة ليست محض (زجاجات)..وإنما الزجاجات هذه ماهى إلا إشارة أكثر سعة، وأبعد عمقا لنفس هذا (الماوراء) الذى أقض دى كيريكو..

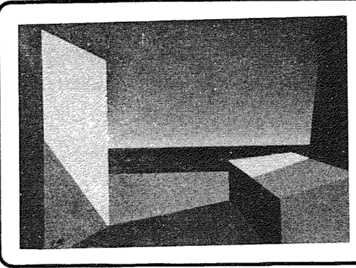
وعلى نفس الطريق إلى فهم خلف طايع لاننسى فنانين من مثل كارلو كارا وچينو سفرينى.. وغيرهما..

.. وباختصار:–

فالفنان خلف طايع، من نفس هذا القبيل،وأعماله تنتمى إلى هذا الاتجاه الميتافيزيقى – نفسه – فى الفن.

ويبقى أن القيمة الحقيقية لأعمال خلف، أنها وقفت بنا هذه الوقفة المتشوفة للمجهول»، والنافذة إلى الماوراء، والساعية (للرؤيا) دون





مانيكانات دى كيريكو، أو زجاجات موراندى.. ودون استنادها إلى أى معطى شكلى من معطيات الطبيعة المباشرة، ودون إقامتها لعلاقات مستغربة.ودالةمثلا بين مفردات الواقع المألوف أو المعتاد كما فعل السرياليون مثلا.

إن خلف فى الوقت الذى يقدم فيه أبجدية للبصرو"الرؤية"، يقدم مفاتيح - فى نفس الوقت - للبصيرة و(الرؤيا).. وإذا كان البصر طريقا للمشاهدة فستظل البصيرة برزخا للشهود! وصحيح أن دى كيريكو وموراندى"وغيرهما من الميتافيريقيين" فعلا الشىء نفسه، ولكنهما لم يتخليا عن استنادهما إلى معطيات لها علاقتها بالواقع (الطبيعى) من قريب أو بعيد..

وخطوة خلف طايع الحاسمة والهامة والجريئة .. أنه أوصلنا إلى نفس النتيجة بمزيد من التحرر.. أو بانفلات أكثر من ربقة العلاقة بالطبيعة (المباشرة) والصلة بالواقع (النثرى).. ومن ثم صارت (الرؤيا) أكثر صفاءً، وأعمق ولوجا للنفس، وأشد نفاذا للروح، ..فليس ثمة التباس من أى نوع من المعطى الإبداعى للفنان خلف طايع، بل أنه يرتفع بجوهر البنية السيزانية من مستواها الأول المباشر.. ليجلوها لتسطع فى ضوء أكثر توهجا،ربما لأنه - هذا الضوء - لايعزف موسيقى العقل والإرادة والوعى والإدراك فقط،وإنما موسيقى الروح، والإرادة المسلوبة إزاء هذا الجمال الأعمق، واللاوعى الفاتح لكنوز المخيلة، والإدراك الأشف لا بالمنطق هذه المرة وإنما بالحدس الجلى!.

وما أشبه رؤى خلف طايع بوقفات النفرى أو مواقفه..

وكأنى به يقول لنا عبر لوحاته:

- أوقفتكم فى موقف (الرؤية)

وكلما اتسعت (الرؤيا) ضاق (الشكل)!!

حجرة عمر جهان

مصطفى المسلمانى

قدم لنا عمر جهان، فى معرضه الذى أقيم بأتيليه القاهرة، عالم حجرته الخاص، ودعانا إليه، إنها تجليات روح الغرفة. هذه الغرفة المحدودة بأربعة جدران ولانعرف عنها شيئاً، يقدمها لنا الفنان وقد تحولت معه فى هذا المعرض إلى مضيف كريم، فككه الفنان إلى لوحات، تدعو كل لوحة عين المشاهد الزائر، إلى أن يقيم داخلها وقتاً طويلاً، مستريحاً فى رحابها، مستغرقاً فى تأمل تفاصيل تجريدية، ومتابعاً أضواء مسائية تسقط على أبخرة شفافة، فتصير طيوفاً وتشكيلات لأشياء ربما تحيا فيها فعلاً.

يقدم لنا الفنان لوحاته المضيئة داخل إطار أسود، يجعل اللوحة حالة للقبض على النور، حالة من الرحابة الضوئية (لتجليات اللامتناهى واللامحدود) داخل حيز. وقد قام الفنان بتقسيم مسطح بعض اللوحات إلى مستطيلات متماثلة فى المساحة، مقاطع من المكان. حالة استغراق فى التفاصيل المتجاورة والمتراصة والمتشابهة حيث يختلف كل مستطيل عن نفسه كل الاختلاف، الاختلاف المتنوع والذى تحمله الذاكرة من زمن بعيد لحدث أو لشىء كان هنا فى هذه الحجرة «المستطيل».

ثم نطالع فى قسم من اللوحات قواطع وأبواب ونوافذ تطل على اللوحة، أو تطل منها اللوحة على حزمة من الأشعة المنبعثة من الخارج، والتى لايستطيع المشاهد الاستغراق فى النظر إليها، وكأن الفنان يخشى هذا النور الداخل إلى أضوائه المسائية الهادئة، ويجرى كل هذا خلف أسطح تصَويرية ذات ملمس خشن حى ألفناه فى الأعمال



تصويرية ذات ملمس خشن حى ألفناه فى الأعمال السابقة للفنان.

وقد استخدم الفنان فى لوحتين من لوحات المعرض أسلوب الكولاج. فى إحدى اللوحتين شبكات بلاستيكية ملونة مع قطعة صغيرة من الخيش وشبكة من سلك معدنى، كان مكانهم فى اللوحة على باب تنبعث الإضاءة من خلفه، ثم يظهر تأثير المربعات (ظل الشبكة) على الأرض أمام الباب. تجربة جديدة لم يستخدمها فى سابق أعماله، ولم تأت خارجة عن الحالة العامة للمعرض، بل أكدت على هذا الخوف الآتى من خلف الأبواب المضيئة.

هذا المعرض رؤية متميزة لعالم لايتنافس فيه الفنان مع أحد، أو يسعى إلى الإبداع فيه تحت تيار فنى بعينه، أو تصنيف مدرسى معين، حالة من الإبداع الذاتى قال عنها (ربما احتاج المرء ولو لغرفة صغيرة، يتحد بأعماقها، ويجدد.فيها صياغة أحلامه الهاربة).

هكذا يقدم لنا الفنان **عمر جهان** معرض (الحجرة. الوطن والملاذ. الغربة والحجاب. الرؤية).

الأسطورة عمدة تراثنا

د. سيد القمنى

راهب فى محراب الأديان المقارنة



حوار: مجدى حسنين

الدكتور «**سيد القمنى**» واحد من الباحثين الذين وهبوا حياتهم للأسطورة والتاريخ والبحث فى سراديب الأديان المقارنة، كاشفا عن الجواهر التى تختفى وراء الانقطاع المعرفى والاغتراب عن النسق. آثر البقاء فى صومعة البحث العلمى، راهبا فى محراب تاريخ تلك المنطقة التى شهدت الأديان السماوية الثلاثة الكبرى اليهودية... المسيحية...الإسلام. رافضاً العمل فى الجامعات ومراكز الأبحاث، ويرجع السبب فى نظره إلى رفض أساليب التعليم ليس فى الجامعات المصرية فحسب، بل فى الجامعات العربية كلها، خاصة أن المادة العلمية التى يبحث فيها والمنهج الذى يستخدمه له من التميز والخصوصية، ما قد يتعارض مع أساليب التعليم المعمول بها فى مصر أو الوطن العربى بل يرى أن هذا المنهج وهذه المادة العلمية قد لاتعترض عليها مؤسسة الجامعة فحسب، بل قد يحدث معه ما هو أنكى من ذلك..

وأبحاث الدكتور **القمنى** ترتكز على دراسة تاريخ الأديان والتاريخ المقارن وأساطير مصر القديمة، أى فى نفس المنطقة الحضارية الأولى، التى بعثت الدراسات فيها منذ أواخر القرن الماضى، وأوائل القرن الحالى، سعيا لاثبات هذه الوحدة الحضارية فى ديانات، وثقافات الشرق القديم.

له العديد من المؤلفات منها «الموجز

الفلسفى» «ومشكلات فلسفية» ١٩٨٦.. و «أوزوريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة» ١٩٨٨.. و«الحزب الهاشمى وتأسيس الدولة الإسلامية» و«البنى إبراهيم والتاريخ المجهول» ١٩٩٠.. و«الأسطورة والتراث» ١٩٩٢.. و«حروب دولة الرسول» ١٩٩٣.. وقد أثارت مؤلفاته العديد من ردود الفعل الواسعة عقب صدورها مباشرة، لدرجة أن البعض زج بها عند أهل الرقابة لمصادراتها، نظراً لجرأة هذه المؤلفات على اقتحام التاريخ والتراث، ووصل ما انقطع منه، دون خوف، بل خضوعاً للبحث العلمى، والمنهج العلمى فى النهاية. للأسطورة عند **«الدكتور سيد القمنى»** أهمية خاصة يقول عنها:

ترجع أهمية دراسة الأسطورة عندى باعتبارها جزء مكون أساسى فى بنية تراث هذه الأمة، فعندما ننظر إلى التراث، لانستطيع أن نقول إنه يبدأ من لحظة ما.. فى زمن ما.. مقطوع الصلة ومنبت بما قبله، فهذه قطيعة معرفية مرفوضة علمياً، لكن هناك اتصال وتواصل، والتراث يبدأ من لحظة استقرار الإنسان على الأرض، وتفاعله مع بيئته الطبيعية ومع ظرفه. ومع المجتمعات التى تتماثل ثقافتها مع ثقافته، فالتراث هو ذلك الكل الهائل، منذ أن استقر الإنسان على الأرض، متواصلاً دائماً، وفى حالة جدل مع نفسه ومع ماضيه وحاضره، بهذا المعنى لابد أن تكون الأسطورة جزء لايتجزأ من هذا التراث، ومن هنا كان هذا الاهتمام فى التخصص فى دراسة الأسطورة على اعتبار أن التراث ليس مرحلة بعينها، ولايقتصر على نسق تاريخى بذاته.

قصدية الأهتمام

*** لكن هذا اللون من الدراسة هل هو مقصود لذاته أم لأسباب أخرى تراها ضرورية لفهم الواقع الحالى؟**

- الحقيقة إننى فى بداية بحثى فى أسطورة **أيزيس وأوزوريس**، وجدت أن طبيعة الأسطورة تفرض دراستها من خلالها عالمها والزمكانية التى أفرزتها، فلم أكن أدرس الأسطورة ذاتها بقدر ما كنت أدرس المجتمع نفسه، والمرحلة بكل تفاصيلها ودقائقها، فبرزت هنا أسطورة أوزوريس من بين مجموعة أخرى من الأساطير لتصبح هى المتميزة أمامى فالتقطتها، والمسألة تحتاج هنا إلى منهج دقيق لايغفل شيئاً مهما كان صغير القيمة وضئيل، لأنه سيؤدى دوراً فى فهم الظاهرة وتفسيرها، ومن هنا كانت المادية التاريخية كمنهج علمى أحد الأدوات الأساسية فى هذا التعامل مع التاريخ، خاصة ان هذا اللون من الدراسة يحتاج إلى جلد شديد وصبر وعدم استعجال. ولأننى أدقق فى قضية

واحدة، تتعلق بظرف مجتمعى سياسى اقتصادى فى مرحلة تاريخية بعينها جعلنى أحيط علماً بأطراف مواضيع أخرى تتصل أيضاً بالتاريخ المصرى القديم، خاصة أنها ليست فى عزلة عن المحيط، وعندما أبحث فى هذا التماس بدأت اكتشف أن هناك أشكاليات أخرى فى ذلك التاريخ المتماس مع تاريخ مصر القديمة، وهى أشكاليات لم نجد لها حلاً حتى اليوم، ومع محاولة العثور على حلول لهذه الأشكاليات، بدأت فى جمع المعلومات التى زادت من معارفى، واكتشفت إن بإمكانى أن أعالج مشاكل قديمة ليست فقط تتماس مع همومنا الوطنية والقومية اليوم، لكنها أيضاً تمثل الجذور الحقيقية التى يجب أن نبحث عن حلها فى تلك المرحلة تحديداً، فكل مصيبة، وكل سر مشكلة.. تستطيع أن تتبعه فى هذا التاريخ، كما تستطيع أن تتبع سر كل مجد فى هذا التاريخ أيضاً، كل هذا يأتى إنطلاقاً من طموحى الوطنى والقومى وهمومى التى لاشك أنها هموم المواطن العربى فى كل مكان ولذلك وجدت إن بامكانى العثور على حلول لإشكاليات غير محلولة فى تاريخ المنطقة، بما يدعم موقفنا وقضايانا، وهذا ما كشف عنه البحث العلمى، وليس عن قصدية. أضف إلى ذلك أن هذا اللون من الدراسات العلمية يضع الآن سلاحاً - سواء ما انتجه أو ينتجه غيرى- بيد القوى الوطنية المخلصة فى نضالها، ضد كل قوى الظلم والبغى، وكان البحث فى الأديان السماوية الكبرى مدخلا لبحث أسباب الظرف الحالى للأمة، وكيف وصلنا إلى هذا الحال من الانحدار والتدنى بين أمم العالم، وهذه الأديان لاتمثل بالنسبة لنا تراثا فحسب، بل فاعلاً الآن فى السلوك وفى التصرف وفى الطقس المحيط.. وفى كل شىء، ومن هنا كان لابد من بحث هذه المرحلة، وفرز البنية العليا المتمثلة فى هذه العقائد، مرتبطة ببنيتها السفلى، التى مرت بتطورات تاريخية طويلة فى المنطقة، حتى افرزت هذه العقائد. أما من ناحية الأهتمام بديانة فى ذاتها، فالقصد منه هو طبعا ربطه بظروفه التاريخى والمجتمعى والاقتصادى والسياسى... كما فعلنا مع الإسلام، فنحن لم نبحث فى الإسلام ذاته كدين، وإنما فى الظرف الذى أدى إلى نشؤ هذه العقيدة، كما هو الحال فى كتاب «الحزب الهاشمى» مثلا. أى دراسة التمهيد لهذا الدين من ظرف موضوعى، وقراءة هذا التراث بهذه الطريقة أصبحت الآن مسألة هامة جداً، كى نضع الأمور فى نصابها وفى حجمها الصحيح، فلا نهملها أو نلغيها أو نستبقيها جيمعا أو نطورها، أو ننتقى منها ما يتفق مع ايديولوجيتنا ونرفض بقيتها، فهذا كله ضرر فادح بقضايانا

المصيرية، وكل ما أبغية من هذه البحوث هو وضع الأمور في نصابها وفي حجمها الصحيح، حتى لاتكون كتلة ضاغطة على الذهن وعلى الضمير الوطني، وفي نفس الوقت حتى لانلقى بهذا التراث أيا كان وراء ظهورنا، فنشكل قطيعة معرفية مع الماضي، بل علينا أن ندرسه في ظرفه، وهذا كفيل بأن يجعل هذا التراث في حجمه الصحيح، وأن نتعامل معه بمنطق سليم، ويؤدي دوره أيضاً بشكل سليم.

ماهية الأسطورة

ما ماهية الأسطورة... ومدى ارتباطها الوثيق في تحليل الأحداث التاريخية التي تتم عبر السياق المجتمعي؟

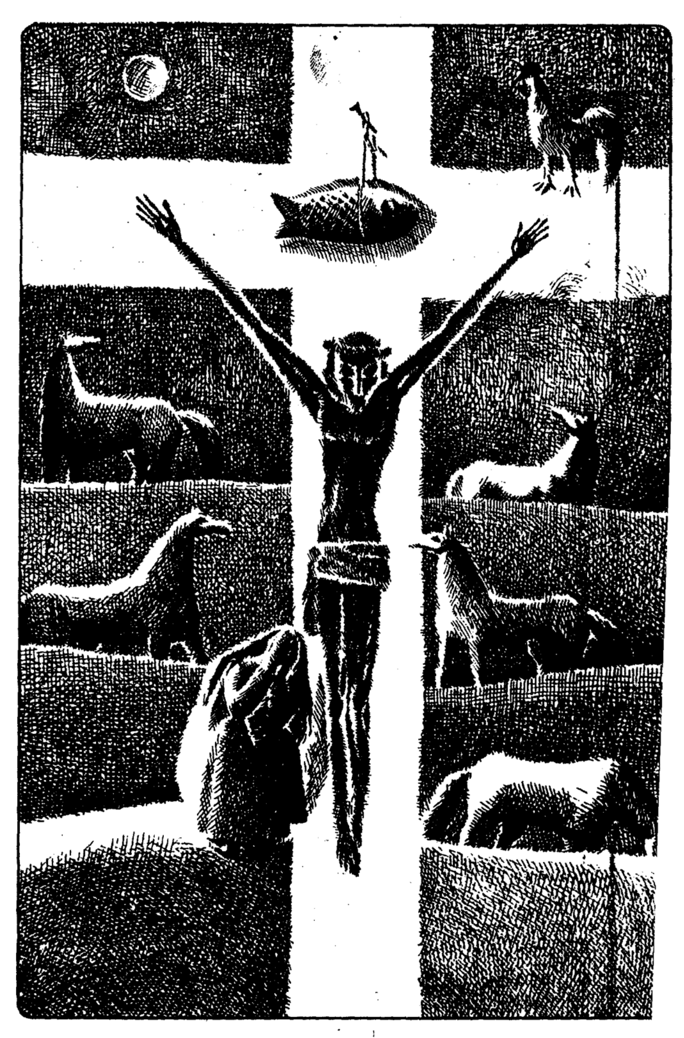
- الأسطورة بنية لغوية ذهنية، أخيلة يتم التعبير عنها باللغة والأحلام، والانفعالات والأفكار، وتسجيل للوعي البشري واللاوعي في نفس الوقت، هي ذاكرة جماعية، هي أيضاً تسجيل لحقائق وأحداث وقعت، وربما أكون في هذا الرأي مخالفاً لكثيرين ومرتداً إلى مدرسة قديمة جداً في تفسير الأساطير، وهي المدرسة الهوميرية نسبة إلى **يوهيموروس**، وأظنني وجدت في الأساطير التي تعاملت معها هذا المعنى، خاصة إنها تحمل بصمات النظام **الاقتصادي** والتشكيلة الاجتماعية السياسية للمجتمع الذي أفرزها، وترتبط أيضاً بالتطورات التي تؤدي إليها أحداث التاريخ وتطور المجتمع، والحقيقة إننا لودرسنا الأسطورة بصدق لكشفت لنا عن كثير مما نفقده الآن من الآثار التي لانجدها في إنتاج البحث الأركيلوجي غير المدون، هذه الحلقات المفقودة تماماً في التاريخ البشري، والتي لانجد عليها حتى دلائل، يمكن الاستدلال منها على ما كان يحدث، لكن الأسطورة بربطها بمجمل هذه الظروف يمكن أن توضح لنا شكل المجتمع وطريقة التفكير فيه، والاعتماد هنا لايقع على الأسطورة وحدها لكشف طبيعة المجتمع الذي انتجها، وانما ربط الأسطورة بمحيطها للكشف عن عملية الجدل التي تتم بينهما وبين الأركيولوجي، خاصة أن الأركيولوجي وحده لايبوح بشيء، ولكن الأسطورة تفسر لنا مراحل مجتمعية سواء عن طريق حفظها شفاهة أو عن طريق تدوينها.

هناك جانب آخر تجدر الأشارة إليه هنا... وهو أن الأسطوري عادة ما يهمل ويقلل من شأنه، ويغض الطرف عنه، لأنه أسطوري وكفى، والتعامل مع الأسطورة من هذا المنطلق يتم لأنها تعني بالخرافات وقصص الآلهة، وهناك فهم شائع أيضاً بأن الأسطورة مجرد تلفيقات بلا أساس حقيقي، وأحتسبها العرب أياطيل، وانسحب عليها أيضاً

المنظور التفسيرى فى بعض النصوص الخاصة بالديانات السماوية باعتبارها أباطيل وخرافات الأولين، فمن هنا يتم اهمال هذا الجانب تماماً، ويكاد يكون معتماً وضبابياً، ويحتاج فى الحقيقة إلى مشقة فى التعامل معه، وحتى لانتجنى على المفاهيم، فالأسطورة حقاً هى أحلام وأخيلة وتصورات تكسر قواعد الفهم السليم، بل تكسر القواعد الكونية الثابتة، ولكى نستطيع أن نتعامل معها وندرسها الدراسة العلمية، أن تتم دراستها مرتبطة بشرطها التاريخى، ولا حل آخر غير ذلك وأن نضعها فى النسق المعرفى، فالأسطورة هى عمدة تراثنا، وهى سجل أمثل للفكر القديم وواقعه، سجل للأحداث وهذا القديم فى الحقيقة لم يزل حاضراً وقائماً وفاعلاً وإن كان هذا الحضور يتراوح ما بين السفور والتخفى داخل أنسقة جديدة.

*** لكن كيف يتم لك الاتساق والتنسيق والربط بين كل هذا الشتات.. ألا ترى اتساع هذا التراث الأسطورى وأنه يشكل صعوبة فى ربطه فى سياق معرفى واحد.. خاصة أنه ينتمى إلى ثقافات متباينة؟!**

- لى أن أعترض على مسألة التباين هذه بين ثقافات هذه المنطقة، خاصة أنها ثقافة تكاد تكون شبه واحدة، ولك ان تكتشف أنها متصلة بروافد تصب فى بعضها البعض، هذا قبل أن تقوم بينها وبين بعضها وحدة ثقافية، شكلها الإسلام فى آخر مراحل هذا التطور، ولكن قبل ذلك كانت هذه الوحدة الثقافية موجودة بشكل هائل، طبعاً مع احتفاظ كل منطقة بخصوصيتها، وهذا ما نجده حتى فى مصر، إذ نجد قرية صغيرة فى الصعيد لها خصوصيتها المتميزة، رغم انتمائها لثقافة مشتركة وواحدة، كل ما فى الأمر أن هذه الثقافة بينيناً كانت تنتمى إلى فرعين فى الأصل، أو رافدين، هما رافد الثقافة الرعوية، ورافد الثقافة الزراعية، فدور البيئة كان واضحاً فى تشكيل الثقافات، وربما أصحاب منهج النظرية المادية التاريخية يرون فى هذا اعطاء دور أكبر للعامل البيئى، والحقيقة أننى لم أعط هذا الدور الكبير للبيئة، لكننى علمته من البحث الذى كشف لى ان البيئة لها دور هائل فى تشكيل الثقافة، سواء الثقافة البدوية الرعوية أو الثقافة النهرية الخصيبة، لكن بعد ذلك اتحدت الثقافتان فى هذه المنطقة، والأمر فى تقديرى يرجع إلى ان الإنسان فى ذلك الوقت لم يكن قد قام بدوره بمعناه الحقيقى الذى يكسب له وجوده الإنسانى وذاته ويحقق به نفسه، بل كان الفعل الإنسانى بدائى، وكل شىء متروك للطبيعة، ولذلك لم



يكن تأثير الإنسان واضحاً فى ذلك الوقت، وكان للبيئة الدور الأول والأكثر وضوحاً فى تشكيل ثقافة المنطقة، ولم تكن ثقافات متباينة، وإنما مشتركة إلى حد كبير، تنتمى إلى هذين الرافدين: البدوية والنهرية.

بقاء الأسطورة

*** اذن هى الوحدة التى تربط بين ثقافات هذه المنطقة.. عبر عنه البعض بأنه اغتراب التواصل وليس اغتراب الانقطاع. لكن تغيب فى دراساتك المقارنة بين هذه الحضارات القديمة وبين القرآن الكريم.. باعتباره أحد صياغات التوحيد فى هذه المنطقة لثقافاتها؟ كيف ترى ذلك؟! .**

- هذه الحضارات القديمة تشكل فى مجموعها ثقافة واحدة إلى حد كبير متماثلة ومتجادلة ومتبادلة ومؤثرة فى بعضها البعض، وخاصة فى هذه المنطقة التى نطلق عليها الحوض الشرقى للبحر المتوسط، والحقيقة إننى لفت نظرى كما لفت نظر الآخرين، هى عدم المقارنة بين هذه الحضارات والقرآن، فنحن للأسف الشديد نعانى من مسألة الاحلال والالغاء، نقطع القديم ونلغيه ونحل محله الجديد، دون أن تتصل المسألة مع بعضها، ولذلك عندما تعود الذاكرة إلى مسافات يكون بمثابة الركام غير المرتب والمنظم، فالاسلام بالفعل كان عنصراً أساسياً من عناصر التوحيد الحقيقية، لكنه حذف القديم وكفره ومزقه تماماً ففرعون كافر هو وقومه، وجالوت أيضاً كافر، وهو جليلات البطل الفلسطينى الذى كان يدافع عن بلاده ضد الإسرائيليين، وقتل أمام جيش داود، وبالطبع يتم استبعاد جليلات ونفيه وتكفيره، فالمسألة قائمة على الحذف، والقطع والالغاء، وهنا فى هذه الدراسات القائمة على توحيد القطع، هى بمثابة توحيد يلغى ويبنى بناء جديدا، هذا البناء الجديد قائم بالطبع على القديم، لكننا فى الغالب عندما نتحدث فى القديم ندخل فى منطقة التحريم، وهذه القضية لاتشغلنى كثيراً، لأننى اعتمد على البحث العلمى، ولايهمنى من يحرم أو يحلل أو يكفر، فهذه المسائل أرفضها تماماً، لأننى أرفض أن يكفرنى أحد.. كما أرفض أن أكفر أحداً. فالتوحيد إذن يجمع ويصل، وعندما ندرس أسطورة مثل أوزوريس نجدها إنها كانت توحد المنطقة كلها باختلاف التسميات أو باختلاف المناطق، وكذلك الحال عندما نتعامل مع القصص القرآنى عن القديم، ونربطه بالقرآن مباشرة، فسوف نقع فى عدد من المحاذير والمحظورات ، التى تسبب عدد من المشكلات، وعادة ما يضطر الباحث إلى اللجؤ إلى التحايل فى ظل مناخ اشبه بمناخ العصور

الوسطى فى أوروبا، والمؤكد أن القرآن صياغة توحيدية، لكننى وصلت المقطوع وأعدت المحذوف إلى مكانه فى التاريخ ولم أحرمه ولم أكفره، ولم ألغه، وإنما اعدته إلى مكانه، فهذا فى رأيى هو الأسلوب الأمثل إذا أردنا أن نقيم هذه الرابطة التوحيدية بين القرآن وبين الحضارات القديمة.

*** فى إطار وصل ما انقطع.. هل يمكن القول ان لدينا أساطير باقية ومازالت موجودة حتى الآن بشكل أو بآخر؟!**

- بالطبع لدينا أساطير موجودة وقائمة ومازالت تعشش فى أذهان الناس، فهناك أسطورة تضخم الذات واحساسنا بأننا خير أمة.. هذا الون من الأساطير المرضية، وهى أسطورة كل شعب، ولاتخص شعبا بعينه، وهى أسطورة موروثة وقائمة وموجودة حتى الآن، هناك أيضاً أساطير أخرى من نوعية الأساطير الاعتقادية مثل **البراق** الذى مازلنا نقول به حتى الآن، والبراق هو حصان برأس إنسان، أو حصان له جناحين، بغض النظر عن رأس الإنسان، كما هو الحال مع **أبى الهول** مثلا، لكن التصور الفنى للشكل الذى يأتى عليه البراق، كما يراه الخيال الشعبى أو الموروث الدينى المدون، بأن هذا البراق نقل **النبى صلى الله عليه وسلم** من مكة إلى القدس، هذا اللون الأسطورى مايزال باقيا حتى اليوم فى الاعتقاد، ليس الشعبى فحسب بل فى أساس الاعتقاد الدينى عند الطبقة المثقفة، لأنه لون من ألوان الايمان، مع العلم بأن البراق أسطورة وفكرة قديمة عند الإنسان الذى كان يتمنى الطيران السريع، فهو يرى الطائر يطير ولايعرف أن يطير مثله، لأن الطيران نفسه يمكن أن ينقذه من الأخطار أو يقضى له حوائجه بسرعة، لكنه متمكن من ذلك، فجمع بين التصورين، تصور الطيران وألبسه أسرع شىء يستخدمه فى ذلك العصر وهو الحصان، وبهذا يكون لوناً من ألوان المعجزة الكبرى، فتصور **البراق** موجود أصلا فى العقائد القديمة، ففى بلاد الرافدين القديمة كان يوجد الكروب أو الكراب، وهو مرسوم وله تماثيل حتى اليوم فى بابل، وهو الحصان الذى له رأس إنسان. وجناحين، وتوجد فى اللغة العربية ظاهرة نعرفها جميعا اسمها القلب.. فعندما نقلب زوج تصبح جوز... وكراب تصبح براق.. كما نجد نفس الأسطورة فى **يجلسيوس** اليونانى، الذى يرسله **زيوس** إلى المختارين من البشر، فالأسطورة قائمة وتؤثر فى سلوك البشر وفى طريقة تحليلهم للاشياء وفى تعاملهم السياسى وفى تعاملهم مع المجتمع وفى العدل الاجتماعى وفى الديمقراطية.. كل هذه



مفاهيم تؤثر على التعامل مع هذه المسائل الراسخة فى اللاوعى من بقايا الأساطير القديمة.

*** يبدو من حديثك أن ثمة توظيف سياسى للأسطورة ما هو؟!**

- بالطبع يوجد توظيف سياسى للأسطورة، ولنا أن نسأل أى مسلم عن حكايته مع اليهود، فسيقول لك أنه سيأتى اليوم الذى ينادى فيه الحجر ويقول يا مسلم ورائى يهودى فأقتله! هذا بالطبع توظيف سياسى للأسطورة، وهو موجود منذ القدم وليس حديث العهد بنا أو بالمسلمين وحدهم، فالأسطورة قديماً كات تقوم مقام الأدلوجة، أى كانت ايديولوجيا وأسطورة دينية عادة، ولنا أن ندرك أن المصريين وظفوا أسطورة أوزوريس للثورة ضد الظلم الاجتماعى والاستعباد، وكيف أن هذه الصياغة لهذه الايديولوجية كانت تقدمية إلى حد كبير فى ذلك الوقت من أجل تحقيق العدل الاجتماعى وأقامة الحياة الديمقراطية وحرية التعبير، وهذا العصر هو من أبعد عصور التاريخ الإنسانى المدون.

تعلو فى كتاباتك روح المصرية.. هل هو سعى لإعلاء المصرنة؟

- لاشك ان روحى المصرية عالية، ودائما ما أردد ان لم أكن مصرياً فأنا لا استطيع أن أكون عربياً.. والعروبة عندى مدخلها من المصرية وليس العكس!

العدد القادم

كشاف «أدب ونقد» لعام ١٩٩٤

نبض الشارع الثقافى

إعداد: م. ح



رحيل "جبرا إبراهيم جبرا".

الآن أصبح للعالم خرائط

برحيل جبرا إبراهيم جبرا تنطوى صفحة هامة من صفحات الإبداع العربى المعاصر، الذى جسده «جبرا» بشموليته الفذة والنادرة، وتحليقه بين عوالم الإبداع المختلفة، إذ عرف الرسم وكتب الشعر والرواية والقصة، وأبدع فى النقد والترجمة، وعلمنا من سيرته الذاتية التى ستظل «ينابيع للرؤيا» تهدى خطى المبدعين فى ذلك العالم الذى وصفه «جبرا» يوما هو وزميله «عبد الرحمن منيف» بأنه «عالم بلا خرائط».

ولد «جبرا إبراهيم جبرا» فى بيت لحم بفلسطين المحتلة عام ١٩٠٢، وعرفت أنامله منذ مرحلة الإبتدائى الرسم بالقلم الرصاص والألوان المائية، وتتلمذ بعد ذلك على يد الفنان الفلسطينى الرائد «جمال بدران»، وكان نتيجة هذا العشق لفن الرسم اشتراكه فى أول معرض أقيم للطلبة فى المدرسة الرشيدية عام ١٩٣٥. وتوطدت العلاقة بين الأستاذ وتلميذه، لدرجة أن

رسم له أستاذه - فيما بعد - عام ١٩٣٨ صورة شخصية بارعة بالقلم الرصاص، احتفظ بنسخة فوتوغرافية عنها، لعلها مازالت بين أوراقه فى منزل العائلة ببيت لحم حتى اليوم.

وتعود أولى كتاباته القصصية إلى الفترة التى التحق فيها بالكلية العربية - دار المعلمين - التى كانت تخرج المعلمين، وحصل على دبلوم التربية عام ١٩٣٨، وكانت أولى أقاصيصه الهامة «ابنة السماء»، وترجمته لحياة الشاعر «شلى»، مع ترجمته للقسم الأول من رائعته «بروميثيوس» طليقاً».

بعد تخرج «جبرا» من دار المعلمين، عين مدرسا فى المدرسة البكرية، ونظرا لتفوقه منح بعثة دراسية إلى انجلترا عام ١٩٣٩، درس خلالها فى جامعة اكستر، ثم انتقل إلى فورد، وبدع ذلك كمبردج ليتخرج بعد سنوات فى دراسة الأدب الانجليزى بتفوق نابغ.

وتنازعت «جبرا» بعد ذلك هموم وطنه، إذ عاد عام ١٩٤٤، ليتوفى والده عام ١٩٤٦، ويواصل هوايته للرسم التى تلح عليه، وتأتى محاولاته التعبيرية باتجاه الرمزية الأقرب إلى السريالية.

وفى أواخر سبتمبر عام ١٩٤٨، وصل إلى بغداد ليعمل فى الكلية التوجيهية فى الأعظمية - مقر كلية العلوم الآن - ثم استاذا فى كلية الآداب والعلوم حتى عام ١٩٥٢ وكان أحد مؤسسى هذه الكلية، وفى هذه الفترة التقى بالسيدة التى تزوجها عام ١٩٥٢ وأنجبت له ولديه «سدير» و «ياسر»

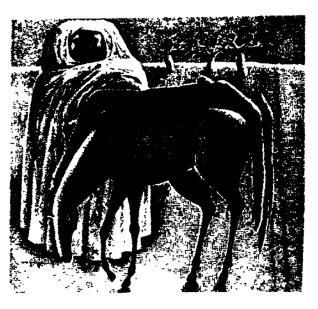
التنازع الآخر الذى اعتمل داخل «جبرا» بعد ذلك، هو التنازع الفنى والأبداعى بين حيرته فى الاستمرار فى الرسم. ومواصلة الكتابة، يقول جبرا فى أحد حوارته: «منذ أن فتحت عينى على الحياة حتى اليوم، وكتاباتى ونزعاتى الأبداعية كانت متصلة بهذه الحياة المتواترة، بما فيها من مصاعب، وبما فيها من شظف، وبما فيها من فرح، وبما فيها من قسوة تفرض علينا، وبما فيها من محاولة لاختراق القسوة الإنسانية لدى الآخرين، وبما فيها من اضطرابات سياسية، بما فيها من طموح، بما فيها من صراخ وبكاء ورفض هذه الأشياء كلها كنت أمر من خلالها، وأشعر أنها متصلة، وكلما حاولت أن أجعل منها

مادة لما أكتب، أو في فترة ما، لما أرسم، شاعرا باستمرار أن ما حققت إنما هو جزء فقط مما يلتهب في دخيلتي، ومما يعمل في خيالي مؤملا دائماً أن ثمة في المستقبل مجالا للمزيد من هذا التكامل، وهذه التجربة..»

ولكن تنتصر الكتابة في نهاية الأمر، لأن الرواية لديه كانت عامل اكتشاف، ككل الفنون المبنية على اكتشاف تفاصيل الواقع والعلاقات الخفية، التي تربط وجوه الواقع بعضها ببعض، فالرواية بمفعولها السحري تمثل قوة أساسية في تغيير المجتمعات المتحضرة، لأنها تعيد تصوير العلاقات بين الناس والتفاعلات والعواطف التي تثار والأحداث التي تصيبهم. هذه الهندسة المتوهجة في الأبداع الروائي، هي التي فعلت فعلها في روح جبرا **إبراهيم جبرا**، لتحيا فوق الرسم عنده، وتعطل قواه منذ عام ١٩٦٨.

وأصدر جبرا طوال رحلته المديدة العديد من الأعمال القصصية والروائية والسيرة الذاتية والترجمات والأعمال النقدية تتجاوز الستين مؤلفا منها كتابه الأول «الحرية والطوفان» ١٩٦٠، و«الرحلة الثامنة» و«النار والجوهر» و«ينابيع الرؤيا» و«صيادون في شارع ضيق» «والسفينة» و«البحث عن وليد مسعود». و«عالم بلا خرائط» بالاشتراك مع «عبد الرحمن ضيف» و«صراخ في ليل طويل» و«عرق.. وقصص أخرى» و«الغرف الأخرى» وترجماته «الصخب والعنف» و«هاملت» و«برميثيوس طليقا» وغيرها من الأعمال التي جعلت «جبرا» يقع في المنطقة الداكنة من عالم الخيال، وعلينا جميعا أن نتتبع وقع أقدامه، لكي ينقذنا من ورم الوهم الذي اتهمنا به من قبل بطريقة منظمة وواعية ،ألم يكن هو القائل في ندوته بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، اثناء زيارته للقاهرة عام ١٩٩٣: أن الكتابة بحد ذاتها عمل ثوري، سواء أحسن بذلك المجتمع أم لا، لأن كل من يكتب، فهو يقوم بعمل ثوري في الواقع، يتميز بتلك القوى القادرة على التغيير الانقلابي، إنها طريقة لإعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها، بدءاً من الذات وتعقيداتها، وانتهاء بالعالم وتعقيداته وتغيير ذلك كله مع الزمن، فإذا كانت ثمة علاقة بين الذات والعالم، وهي

مبرر الحياة الأول والأكبر، فإن الكتابة وبخاصة الروائية منها، هى التى تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوما بتحرك الذات وتحرك العالم معاً.



فى المجلس الأعلى للثقافة: مشكلة الكتاب والنشر فى أيدى وزارة التعليم

أكثر من ٢٠٠ ناشر عام وخاص فى مصر، من بينهم ٢٠ ناشرا يصدرون أكثر من ٥٠ كتابا فى العام ، وقانون يحكم المهنة برمتها صدر عام ١٩٦٥، تؤكد المتغيرات المتلاحقة فى عالم الطباعة والنشر وثورة المعلومات" ضرورة تعديله، واتحاد للناشرين غائب عن الفاعلية، واتفاقية عربية للنشر مصر خارجها، واتحاد للناشرين للعرب لابد من عودته للقاهرة، كما تنص لائحة جامعة الدول العربية، وقرصنة وسرقة وتزوير تنهش الكتاب المصرى فى الخارج، وتوقع الفرقة بين الكاتب والناشر فى مصر، كل هذا.. ومصر لاتغطى أكثر من ٢٠٪ من احتياجاتها من الورق، إلى جانب فرض الضرائب والرسوم الجمركية الجديدة على مستلزمات صناعة الكتاب، التى تودى بهذه المهنة، ليس هذا فحسب، بل مكتبات مدرسية ومكتبات لبيوت وقصور الثقافة، ومكتبات أخرى يتم انتشارها برعاية السيدة حرم رئيس الجمهورية، تمتلك القدرة على إنعاش حركة النشر فى مصر، ومع ذلك.. الكل فى انتظار المعجزة.

كل هذه المشكلات وغيرها، طرحتها ندوة قضايا الكتاب والنشر، التى عقدت بالمجلس الأعلى للثقافة يومى ٥و٦ ديسمبر ١٩٩٤ الماضيين، فى باكورة نشاط لجنة الكتاب الوليدة. وافتتحها وزير الثقافة **فاروق حسنى**. مؤكداً فى حواره مع الناشرين، على امتلاك مصر لكل مضامين الكتاب العربى، فهنا الأدباء والمفكرون، وتلك سمة مصر وتميزها الحضارى، وأن الكتاب هو باب

الثقافة ورمزها، ولايمكن أن تنزله التكنولوجيا الحديثة عن عرشه، الأمر الذى دفعه إلى توضيح إمكانية تغيير قانون النشر فى مصر الصادر عام ١٩٦٥، بعدما أصبحت مواده متهاكلة، لاتساير تطورات الواقع المعاصر، وموضحاً أيضاً ضرورة انضمام مصر للاتفاقية العربية لحقوق المؤلفين والناشرين لإنقاذ الكتاب المصرى من القرصنة التى يعانيها بالخارج، وخاصة فى الأسواق اللبنانية، وضرورة عودة اتحاد الناشرين العرب إلى القاهرة، كما تنص لائحة جامعة الدول العربية واقترح الوزير تشكيل لجنة تضم د. **جابر عصفور** الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة و**محمود عبد المنعم مراد** مقرر لجنة الكتاب والسفير **عبد الرؤوف الريدى** و**لمعى المطيعى** لوضع الصيغة النهائية لقانون النشر الجديد وعرضه على مجلس الوزراء وتقديمه لمجلس الشعب خلال هذه الدورة.

والمقارنة بين الحالين حالنا فى الماضى القريب، وحالنا الآن، أوضحها "**د. جابر عصفور**" أن الكتاب المصرى والمطبوعة المصرية هما ألف لام التعريف والعهد ، فى نهضة الثقافة العربية الحديثة، عندما كانت مصر هى مركز الاشعاع الثقافى فى هذه المنطقة إلى الدرجة التى كان فيها كل مثقف عربى، لايعد نفسه مثقفاً عربياً إلا بعد أن ينشر فى المجلة المصرية، ويطبع فى المطبعة المصرية.

الناشرون أكدوا على ضرورة مشاركتهم فى تنظيم معرض القاهرة الدولى للكتاب، وألا تفرق الحكومة بين الناشر العام والناشر الخاص، وألا تفرض عليهم منتجات القطاع العام من الورق السيىء، ولايحرموا من المشاركة فى مهرجانات القراءة للجميع، والتى تقتصر عادة على دور النشر الحكومية، وأن يعاد النظر فى الرسوم الجمركية على مستلزمات الطباعة، التى تهدد صناعة الكتاب فى مصر، وتسهل من عملية تزويره فى الخارج

د. **حسن عبد الشافى** - وكيل وزارة التعليم لشئون المكتبات - أشار إلى أرقام مخيفة ومهدرة فى الوقت نفسه إذ أوضح أن السياسة التعليمية الجديدة قررت عودة حصة المكتبة كحصة أساسية فى مراحل التعليم

الابتدائي والإعدادى والثانوى، ويبلغ عدد المدارس فى مصر فى هذه المراحل، (٢٤٩٢٠) مدرسة، طبقا للإحصائيات التعليمية للعام الدراسى ١٩٩٤/٩٣ وتبلغ جملة حصيلة المكتبات المنتظر تجميعها خلال العام الدراسى الحالى من مصروفات التلاميذ المصريين، باختلاف مراحل تعليمهم ما يقترب من ٢٩ مليون جنيه سنويا ، هذا إلى جانب المخصصات المالية المتوافرة - كما يقول هو - فى بنود الموازنة العامة للدولة، والتى تدرج فى موازنة المديريات التعليمية على المستوى المحلى.

هنا مكمن المشكلة التى يعانى منها الكتاب المصرى، الذى يجب تصديره للداخل أولاً، قبل التفكير فى تصديره للخارج، وإذا تمعنا فى هذا الرقم الذى ذكره وكيل وزارة التربية والتعليم، سنكتشف أن **نجيب محفوظ** وكل الروائيين المصريين، وأن **صلاح عبد الصبور** وكل الشعراء المصريين وأن **طه حسين** وكل النقاد والمفكرين المصريين، يمكن أن تصدر طبعات من كتبهم بواقع (٢٤٩٢٠) نسخة.. ثم يحدثونك بعد ذلك عن تغلغل الإرهاب فى المدارس المصرية، وفساد البنية الثقافية فى التعليم المصرى، الأمر الذى يفترض ألا تترك هذه الميزانية لوزارة التربية والتعليم وحدها يعيث بها بعض الموظفين فسادا، وأن يتم تشكيل لجنة عليا تضم تيارات فكرية وثقافية من داخل وخارج وزارة الثقافة بالتعاون مع وزارة التعليم لاختيار نوعية الكتب التى تغذى عقول أبناء المصريين وتربى وجدانهم من واقع نقودهم التى يدفعونها لتعليمهم فى المدارس المصرية.

هل بعد ذلك تكون هناك أزمة نشر، أو نسمع عن الأرقام المضحكة لروايات شوامخ الروائيين فى مصر والعالم العربى ، التى لاتتجاوز الثلاث آلاف نسخة على أقصى تقدير، سواء منحتهم جائزة نوبل شرف التوزيع الأعلى أم لم تمنحهم أية جائزة أخرى مثل هذا الشرف. ليس هذا فحسب، أيضاً الميزانية المخصصة لدار الكتب والوثائق القومية، يمكنها هى الأخرى أن تساهم فى حل هذه الأزمة.

ويكفى أن نعلم - كما يقول إبراهيم المعلم - أن مصر من أقل الدول فى العالم

استهلاكاً للورق، إذ يبلغ نصيب الفرد (٧) كيلو جرامات فى السنة، مقابل (٢٠٠) كيلو جراما للفرد فى أوروبا، أما عدد العناوين الجديدة من الكتب الصادرة فى مصر، فلايزيد عن ١٢٠٠ عنوانا جديدا، وهو نفس العدد الذى يصدر فى دولة بحجم بنجلاديش بل يقل بنسبة ٣٠٪ عن العدد الصادر سنويا فى لندن عام ١٨٦٠، هذا إلى جانب ١٨٪ جمارك على الورق ومستلزمات الطباعة و٤٤٪ على نفس المستلزمات ولكن عن طريق ضريبة المبيعات، الأمر الذى أدى إلى ارتفاع تكاليف الطباعة فى مصر بنسبة ٢٥٪ عنها فى الخارج. كل هذا والحكومة المصرية لاتتحرك لشكاوى الناشرين - عام وخاص - لتزوير كتبهم بالخارج.

كل هذا يؤدى بالطبع إلى المستوى غير الكريم الذى يعيش فيه الكاتب المصرى، فالكل يلاحقه والكل يسرقه، ولا أحد يرد له كرامته الغائبة.

بينالى القاهرة الدولى الخامس

تأتى الدورة الخامسة لبينالى القاهرة الدولى ، بمشاركة ٤٥ دولة عربية وأجنبية، يمثلها ١٦٨ فنانا، يعرضون ٣٧٤ عملاً فنياً، فى متحف الفن الحديث، ومجمع الفنون وقاعة العرض بالأوبرا، لتجعل من مسمى القاهرة فى هذا البينالى، بوتقة حضارية تنصهر فيها الثقافات ، فى مرحلة من أهم مراحل الأزدهار الفنى فى تاريخ مصر، بداية من القرن التاسع عشر، وحتى الآن حيث يشهد الجميع بنهضة كبرى فى الفنون الجميلة فى مصر فى هذه المرحلة ، سواء على مستوى المعارض المحلية أو القومية أو الدولية.

ولذلك أكد الفنان "فاروق حسنى" وزير الثقافة أن بينالى **القاهرة** هو عامل هام من عوامل تعميق القنوات الثقافية بين الدول المشاركة ، والتأثير فى حركة المد الجماعى فى العالم، من محاولات جادة من خلال عروضه وفعالياته الموازية، التى من شأنها تعميق مكانة **القاهرة** العريقة.منذ تأسيس البينالى عام ١٩٨٤، تعاقبت دوراته محققة نجاحات مستمرة، بلغت أوجا كبيرا فى الدورة الرابعة الماضية،

ويؤكد "د. أحمد نوار" رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية، أن البينالى أصبح قادراً على استيعاب العديد من الرؤى والتجارب الإبداعية المتنوعة فى مجالات الفنون التشكيلية المتنوعة المختلفة، التى تعبر بدورها عن زمانها وعصرها ومجتمعاتها، وصولاً إلى تأكيد دور الفنان فى تغيير العالم.

وقد اختارت اللجنة المشرفة على البينالى ثلاثة من الفنانين الرواد كضيوف شرف لهذه الدورة الخامسة وهم: الفنانة المصرية "**عفت ناجى**" (١٩١٢ -١٩٩٤) والفنان المكسيكى "**سباستيان**" والفنان الايطالى "**جنتلينى**" (١٩٠٩ - ١٩٨١). ويأتى الاختيار لضيوف الشرف، نظرا لدورهم الرائد - كل فى مجاله - فى تعميق الرؤى الجمالية واكتشاف الجديد. فقد استطاعت الفنانة "**عفت ناجى**" شقيقة الرائد "**محمد ناجى**" أن تقدم منذ بدايتها الأولى فى الفن، تجارب جديدة فى وقت لم يكن من السهل فيه بث الجديد، فأعطت جل اهتمامها لتجسيم العنصر، وابتكرت مستويات ذات أسطح متنوعة من الخامات الخشبية المصنعة، وخرجت عن المألوف فيما يتعلق بالأطر المتداولة فوق سطح اللوحة وحولها وتغلبت على فكرة التدوير والتربيع عن طريق استخدام متواليات وتهجينات الفن الحديث فى تشكيل المفهوم الذى يدور حوله العمل، سعيا لإحياء التراث الحضارى وكشف الأسطورة بما تحمله من رموز وطلاسم وتمائم وكتابات وتعاويذ، وصولاً إلى تجسيد اللامعقول فى أعمالها.

أما المصور الإيطالى "**جنتلينى**" فقد أتقن التصوير والحفر وفن الكتاب، كما يقول الناقد **كمال الجويلى** مستلهما تراثه الايطالى المزدحم بعباقرة أمثال **رافاييل ومايكل انجلو ودافنشى**.. حتى أصبح علامة بارزة فى الفن الإيطالى المعاصر، وتحمل أعماله روح الأسطورة الممتزجة بالواقع المعاش، فى ثنائية حميمة، تصهر الجماليات فى الإطار التعبيرى، وتتلاحم فيه المرأة بالرجل، فى عالم مشحون بالخيال ، وسبق أن أقيم له معرض بالقاهرة والإسكندرية عام ١٩٨٢. عقب رحيله بسنة واحدة.

والمثال المكسيكى "**سباستيان**" -

٤٨ سنة - يعد فى نظر الناقد صبحى الشارونى من أشهر المثالين فى المكسيك وأنشطهم وتتميز أعماله باحترام شديد للخامة حتى إننا لانخطىء فى التعريف على طبيعتها المعدنية، مما يدل على مدى تعمق الفنان فى أسرار التشكيل بالمعدن، وقدرته على استخلاص كل مميزاته وأجملها، وهى تحقق علاقة بالفراغ الذى تنتصب فيه، بحيث تجرى حوارا مع هذا الفراغ المحيط، ويتبع فى أسلوبه الهندسى التجريدية البنائية، التى أسسها فى مجال التصوير الزيتى الفنانان "موندريان" و"ماليفتشى"، وهو يتحول بهذا المذهب من فن الرسم إلى فن التمثال، وإن كان هناك من سبقوه فى هذا التحول ، لكن صبحى الشارونى يراه أنجح من اتجهوا إلى التجريدية البنائية فى فن النحت.

أما الجناح المصرى فى البينالى فيشارك فيه ٢١ فنانا، يعرضون ٤٤ عملاً، وسوف تستمر أنشطة البينالى حتى ١٥ مارس ١٩٩٥.



غصة ابن رشد فى حلق التنويريين

سيظل ابن رشد عقبة فى الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة، نعم عقبة .. فلو لم تنجب هذه الثقافة هذا الفيلسوف لأرحنا واسترحنا ، ورضينا بواقعنا المتردى، دون أن نتذكر ماضيا خالدا ومزدهرا ، دون أمل فى مستقبل يواصل المسيرة التنويرية، فقد أسهم

"ابن رشد" مساهمة فعالة فى بزوغ التنوير، وكانت فلسفته موضع جدل حاد بين علماء اللاهوت فى الجامعات الأوروبية منع "ابن رشد" من تأدية نفس الدور فى المجتمعات العربية، لأنه اضطهد وأحرقت مؤلفاته. واليوم وفى نهاية القرن العشرين يطرح "د. مراد وهبة" رئيس الجمعية الفلسفية الأفرو أسيوية ، سؤالين: إلى أى مدى يمكن أن يكون التنوير عاملا أساسيا فى مجاوزة الجمود والتفكك فى العالم العربى الإسلامى؟. وكيف يمكن لفلسفة ابن رشد أن تسهم فى غرس التنوير فى العالم العربى الإسلامى، بحيث يكون أساسا لبناء جسر ثقافى بين الثقافات العربية الإسلامية والأفرو أسيوية؟!

ويجيب د. مراد وهبة: أن الجواب عن هذين السؤالين يحتم بيان مدى الحاجة إلي التنوير، ليس فقط بالنسبة إلى الثقافات العربية الإسلامية والأفرو آسيوية، بل أيضاً بالنسبة للعالم، والغاية من ذلك الكشف عن فاعلية التنوير فى إحياء الحضارة العربية الإسلامية ومن هذه الزاوية يمكن للثقافة العربية الإسلامية أن تدخل فى تأثير متبادل مع مسار الحضارة البشرية، وفى إطار روح القرن العشرين. وفى اطار الفلسفة الرشدية. ولهذا نرى ضرورة تحليل أعمال ابن رشد. للكشف عن جذور التنوير فيها، ومدى مقاومة هذا التنوير فى كل من الثقافة العربية والأوروبية على السواء.

ومن هنا تأتى أهمية المؤتمر الدولى الأول الخاص عن ابن رشد والتنوير، والذى عقدته الجمعية الفلسفية الأفرو آسيوية ، فى الفترة من - ٥-٨ ديسمبر الماضى، وشارك فيه باحثون من دول مختلفة، ودعمته جهات عديدة، منها جامعة الدول العربية، ووزارتا الخارجية، والثقافة ، والمجلس الأعلى للثقافة، والاتحاد الدولى للجمعيات الفلسفية والمجلس الدولى للفلسفة والعلوم الإنسانية. وجاءت كلمات الافتتاح غير تقليدية، فهى المرة الأولى التى تتجاوز فيها وزارة الخارجية دبلوماسيتها المعهودة، وتربط بين السياسة وثقافة التنوير، واعتبر وزير الثقافة أن وزارته محكومة فى

استراتيجيتها بالتنوير، مؤكداً على أن الثقافة وسيلة فعالة لإخراج المجتمع المصرى من مستوى التخلف إلى مستوى التقدم، مستعينا فى ذلك بالتنوير.

أما جامعة الدول العربية فقد حث د.عصمت عبد المجيد فى كلمته على ضرورة البحث فى التراث العربى الإسلامى فى ضوء التنوير، وهذا الفهم الجديد لمنظور الجامعة آن الآوان ليحل محل الاهتمام بالخلافات السياسية بين الدول العربية.

وعلى الرغم من الاهتمام العالمى والرسمى بهذا المؤتمر، إلا أن وسائل الإعلام الحكومية الرسمية، تجاهلت فعالياته تماما بلا مبرر.

وقد أوصى المؤتمر بطبع الأبحاث باللغة الإنجليزية فى واشنطن وباللغة العربية فى القاهرة، ومساعدة المخرج **يوسف شاهين** فى انجاز فيلمه عن **الاندلس وابن رشد**، وإمداده فكريا وماليا ، عبر معونة تقدمت بها إحدى شركات الإنتاج الهولندية، كما قرر المؤتمر تأسيس لجنة دولية جديدة باسم **ابن رشد** والتنوير، مهمتها فى الفترة من ١٩٩٥ - ١٩٩٨ عقد المؤتمرات الإقليمية المستقلة عن **ابن رشد** كرمز للتنوير ، والبحث عن شخصيات فكرية أخرى غير **ابن رشد** كانت تدعو للتنوير لإلقاء الأضواء على جهودها، وكذلك الإعداد للمؤتمر العالمى عن **ابن رشد**، والذى قرر وزير الثقافة عقده فى ١٠ ديسمبر عام ١٩٩٨وهو نفس اليوم الذى توفى فيه **ابن رشد**، وأن يمهد لهذا المؤتمر بندوة أخرى تعقد فى بوسطن فى أغسطس ١٩٩٨قبل انعقاد مؤتمر القاهرة ، كما قرر المؤتمر تشكيل لجنة - تبحث فى قضايا العالم الثالث، وهى أول لجنة فلسفية يتم تأسيسها بهذا الشأن.

وقد ناقش المؤتمر (١٥) بحثاً، إلى جانب ثلاث موائد مستديرة دارت الأولى عن **ابن رشد** جسرا بين العالم الإسلامى والغرب، والثانية عن الأصولية والتنوير اليوم، والثالثة عن **ابن رشد** اليوم.

وتناسبت معظم الأبحاث مع جلال الأحتفالية بهذا المفكر العربى الإسلامى الكبير باستثناء بعض الأبحاث القليلة، التى حاولت تدعيم موقف **الأمام**

الغزالى فى مواجهة ابن رشد ، كما جاء فى بحث "استيفان فيلد" من ألمانيا، و"مقداد منسية" من تونس، فى حين حاولت بعض الأبحاث المصرية التوفيق بين الغزالى وابن رشد كما جاء فى بحثى "د. عبد المعطى بيومى" و "د. محمود زقزوق" من كلية أصول الدين بجامعة الأزهر . ودلل "جورج فربيكة" من بلجيكا، فى بحثه على أن ابن رشد هو فيلسوف أوروبى، وهو الأمر الذى اعتبره "د. مراد وهبة" نتيجة طبيعية للاستعباد الزمنى الهائل لابن رشد من العالم الإسلامى. أما "فيرون پولو" من أمريكا، فقد دلل فى بحثه على فضل ابن رشد فى نشأة العلم فى أوروبا وأكدت "د. منى أبو سنة فى بحثها على أن ابن رشد هو مؤسس الهرمونيطيقا – التأويل – أما بحث "د. مراد وهبة" فكان عن بولتيكا المنطق وأكد فيه على ربط ابن رشد بين السياسة والمنطق، بل اعتبر السياسة هى أساس المنطق، وكانت إشكاليته هى العلاقة بين الفلاسفة والجمهور. وأوضح "د. وهبة" فى بحثه أنها علاقة اتصال وانفصال فى آن ، فهو – ابن رشد – يفصل بينهما على أساس أن منطق الاستقراء هو منطق الجمهور، لأنه يعتمد على الحس، أما منطق الفلاسفة فهو منطق القياس العقلى لأنه يعتمد على البرهان ومن هنا جاء الانفصال ولكن يوجد اتصال أيضاً، لأن القياس العقلى لايمكن أن يقوم إلا بواسطة الاستقراء وكشف د. مراد وهبة فى بحثه عن كتاب ابن رشد عن جمهورية افلاطون، وهو الكتاب المفقود، ولم يترجم إلى العربية حتى الآن، ارتفع فيه ابن رشد بالجمهور إلى مستوى الفلاسفة بشرط ابتعادهم عن المتع الحسية، ومن هنا جاء اهتمام د. مراد وهبة برجل الشارع الجماهيرى، كما أطلق عليه، وعقد بشأنه مؤتمرا فلسفيا عام ١٩٨٢، وقوبل بهجوم شديد وقتها، وأوضح أن من أسباب مطاردة ابن رشد أنه لو اتيح لفلسفته أن تصل إلى رجل الشارع لتغير وجه العالم العربى الإسلامى.

البحث عن مخيمر

رغم كل فعله مخيمر لإفشال مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته الثامنة عشر، لكن المهرجان نجح رغم أنف "مخيمر" وأشباهه من مرضى الكبت الإدارى فى الواقع المصرى، والذين تشربوا تراث الأتراك الفارغين وأوامرهم التافهة، بأن تشرب من هذه "القلة" ، وتترك "القلة" الأخرى، وجميع "القلل" بين يديه جافة وحارة و"مخيمر" هذا شخص واقعى، ارتبط اسمه بمشكلات الدورة الثامنة عشر لمهرجان القاهرة السينمائى، هبط علينا فجأة ليعاون الإعلاميين والصحفيين على إنجاز مهمتهم، هكذا قالوا له، لكن أية معاونة تلك التى يقدمها مريض بالكبت الإدارى؟! فتظل تبحث عنه بين أروقة اتحاد الفنانين العرب، واتحاد النقابات الفنية، وبعد جهد تعثر عليه بشاربه الكث وعنفوانه الوظيفى وأوامره بالانضباط التى لاتنتهى، فتدعه يمارس هوايته المفضلة فى أسبوع واحد، إذ يظل طوال العام مكبوتا إداريا، لايجد الفرصة لتفريغ شحنته ، وها هى الفرصة قد واتته هذه المرة، ليمارسها فى جموع الصحفيين، بعدما اختاره "سعد الدين وهبة" ليعاون إدارة الإعلام باتحاد الفنانين العرب خلال زحام المهرجان، فأوكلوا له التعامل مع شرور الصحفيين، فكان كفيلا بردهم خائبين، يتعلم فى رؤوس اليتامى فنون الحلاقة، فقطع الرقاب ،وشوه الوجوه، ووصلت رسالة اختياره لهذه المهمة بالذات، حتى نترحم على أيام "سيد عواد" وإدارته الإعلامية الممتازة للمهرجان السينمائي وكل المهرجانات.

وأفلت المهرجان من أنياب "مخيمر" واختتم أعماله بنجاح السينما المصرية فى هذه الدورة، التى حصدت جوائزها، فمن بين ٢٢٤ فيلما عربيا وأجنبيا تسابق (١٩) فيلما على جوائز المسابقة الرسمية ، و(١١) فيلما فى مسابقة **نجيب محفوظ** لمخرجى العرض الأول أو الثانى، فاز الفنان "**نور الشريف**" بجائزة أحسن ممثل فى المهرجان عن دوره فى فيلم "ليلة ساخنة" وفاز مخرج الفيلم "**عاطف الطيب**" بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وفازت الفنانة "**ليلى علوى**" بجائزة أحسن ممثلة عن دورها فى فيلم "قليل

من الحب... كثير من العنف" وحصل المخرج "**محمد كامل القليوبى**" على شهادة تقدير عن إخراجه لفيلم "البحر بيضحك ليه" فى مسابقة نجيب **محفوظ**.

أما جائزة أفضل فيلم فى المهرجان "الهرم الذهبى" فقد فاز بها فيلم "الكولونيل شايير" الفرنسى، وفاز مخرجه "**إيف انجلو**" بجائزة أحسن إخراج، وحصل اليونانى "باركليز هو رسلوجلو" على جائزة أحسن سيناريو عن فيلمه "ليفنزبس". وفاز الفيلم الفرنسى - أيضاً - "بعيداً عن الهمج" إخراج **ليريا بيجيو**" بجائزة نجيب **محفوظ**، لتنافس فرنسا ومصر (٥٠ دولة) تسابقت وعرضت أفلامها فى هذه الدورة من المهرجان.

ومن الأشياء اللافتة للنظر فى هذه الدورة، أنها تزامنت مع احتفال العالم بمرور مائة عام اختراع السينما التى تقرر الاحتفال بها عام ١٩٩٥، وإن كانت بعض المهرجانات السينمائية قد قررت استباق ذلك بهذا الاحتفال هذا العام - ١٩٩٤ - ولذلك حرص المهرجان على إقامة ندوتين هامتين فى هذا الصدد، الأولى بعنوان "صفحات مجهولة من تاريخ السينما المصرية"، والثانية عن البيبليوجرافيا الشاملة للسينما العربية" بمشاركة عدد من الباحثين المصريين والعرب.

وشملت المناسبة أيضاً مرور عشر سنوات على رئاسة "**سعد الدين وهبة**" لمهرجان القاهرة السينمائي منذ ١٩٨٥، الذى استطاع أن يجعل منه مهرجانا للسينما العربية كلها وليس مصر وحدها ، وأن يحقق له الصفة الدولية، وينافس المهرجانات العالمية فى اختيار لجان التحكيم ونوعية الأفلام المعروضة، والإطلاع على كل جديد فى السينما العالمية، وفوق هذا وذلك رفضه ورفضنا للتطبيع، وتمسكنا وتمسكه بعدم مشاركة "إسرائيل" فى هذا المهرجان الهام، فكان لابد من تكريمه ومساندته والتعبير عن احتفائنا برئاسته لهذا المهرجان.

وإذا كان المهرجان قد كرم هذا العام الفنانين **شادية وفريد شوقى** والمخرج **بركات** والمنتج **جمال الليثى**، فإنه أيضاً كرم نجيب محفوظ بتأسيس مسابقة باسمه، وكرم **يوسف**

شاهين برئاسته لأول لجنة تحكيم لأولى دورات هذه المسابقة تأكيدا من إدارة المهرجان على دورهما - الكاتب المبدع والمخرج القدير - فى حياتنا الثقافية، ورفضه للإرهاب الذى يمارس ضدهما.

هناك سلبيات ؟.. نعم! لكنها عادة الأشياء العظيمة ألا تخلوا من بعض الهفوات الصغيرة، التى يمكن تداركها فى الدورات القادمة ، بشرط أن ينتحى "مخيمر" ويشفى من كتبه الإدارى.

بيان

جماعة الصحفيين والنقاد لتكريم سعد الدين وهبة

بانتهاء الدورة الثامنة عشرة تكتمل عشر سنوات من رئاسة سعد الدين وهبة لمهرجان القاهرة السينما- وصل خلالها المهرجان التى مستوى دولى رفيع بين المهرجانات العالمية، واستطاعت مسابقته الدولية الى بدأت قبل ثلاث سنوات أن تفرض حضورها ووجودها فى الأوساط السينمائية العالمية.

وبهذه المناسبة يسعد النقاد والصحفيون المصريون المتابعون للمهرجان أن يتقدموا بتحية وتكريم سعد الدين وهبة الذى لم يكتف بتثبيت أركان المهرجان ولكنه وقف حائلاً دون تسلل «إسرائيل» للمشاركة فى فعاليات المهرجان، بل تصدى لمكافحة محاولات اختراق السينما المصرية وتطبيع العلاقات مع «إسرائيل» عبر موقعه السباق فى رئاسة اتحاد النقابات الفنية ومن خلال رئاسته الحالية للاتحاد العام للفنانين العرب وعبر مقاله الأسبوعى العام بجريدة الأهرام.

يواصل وهبة هذا الدور الوطنى والفنى باختياره لفيلم "الطريق إلى ايلات" كفيلم لافتتاح المهرجان بهذه الدورة خاصة فى هذه الظروف الصعبة التى خرج منها التطبيع من الحدود الفردية والاقليمية إلى دوائر الأنظمة العربية بكل ما تملكه من سلطات وقرارات لأجهزة الإعلام.

وأخيراً نتشرف باهداء درع خاص لهذا الرجل الوطنى الشريف فى زمن يحتاج إلى الشرفاء...



حرب «الفاكسات»

لماذا انسحب اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصرى من مهرجان التليفزيون العربى الذى أقامه اتحاد المنتجين العرب بالتعاون مع نقابة المهن السينمائية فى القاهرة هذا الأسبوع، فى الفترة من ٢٨ أكتوبر حتى ٣ نوفمبر؟! الإجابة على هذا السؤال تعود بنا إلى نفس الفترة من العام الماضى، عندما انعقد هذا المهرجان تحت اسم مهرجان القاهرة التليفزيونى الدولى الأول، وافتتحه وزير الإعلام المصرى صفوت الشريف، واتجهت النية إلى استمرار انعقاد هذا المهرجان تحت هذا المسمى وفى نفس الفترة من كل عام.

وقد حقق المهرجان فى السوق الاقتصادى الذى أقيم على هامشه مبيعات وصلت - حسب تصريح إبراهيم أبو ذكرى الأمين العام لاتحاد المنتجين العرب - إلى ١٥ مليون جنيه، عن طريق بيع الإنتاج الدرامى والبرامج التليفزيونية التى ينتجها قطاع الإنتاج بالتليفزيون المصرى، إلى المحطات التليفزيونية والشبكات العربية، سواء المحطات الأرضية أو الفضائية، الموجودة داخل الأقطار العربية، أو التى تبث برامجها من أوروبا.

إلا أن اتحاد الإذاعة والتليفزيون وجد فى هذا المهرجان الذى يحقق

أرباحا كبيرة، ويحمل اسم القاهرة، مكسبا خاصا به، ولايجوز أن تعتدى على هذا الحق أية جهة عربية أخرى، خاصة أن الإنتاج التليفزيونى المصرى يمثل العمود الفقرى لجميع التليفزيونات العربية فأعلن براءته من المهرجان الذى يقيمه اتحاد المنتجين العرب، وأكد عزمه على إقامة مهرجان آخر يحمل اسم القاهرة، وله الصفة الدولية فى شهر يوليو القادم.

وأمام هذا المأزق لم يجد اتحاد المنتجين العرب أمامه مخرجا آخر، سوى التعاون - الذى يبدو شكلياً - مع نقابة المهن السينمائية ونقيبها يوسف عثمان، الذى يشغل - لحسن الحظ - منصب نائب رئيس التليفزيون المصرى، للتعاون معها فى إقامة المهرجان على أرض مصر، وهى فرصة بالطبع ليوسف عثمان، ليصفى خلافاته القديمة مع ممدوح الليثى رئيس قطاع الإنتاج بالتليفزيون، وتم تغيير اسم المهرجان إلى مهرجان التليفزيون العربى، على أن تستضيفه العواصم العربية فى دوراته القادمة، وأعلن فى الافتتاح يوم الجمعة الماضية عن ترحيب دمشق باستضافة الدورة الثانية من المهرجان فى أكتوبر ١٩٩٥، وافتتاح الرئيس السورى «حافظ الأسد» له.

وأكد «إبراهيم أبو ذكرى» فى هذا الصدد على تحويل المهرجان إلى الصفة الدولية، عن طريق الاشتراك فى الدليل العالمى للمهرجانات الدولية عبر اتحاد المنتجين العالميين رغبة من اتحاد المنتجين العرب فى إقامة أكبر سوق للإنتاج التليفزيونى فى الوطن العربى، وفتح أبواب العمل أمام الفنيين والفنانين على السواء.

والمدهش فى الأمر أن اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصرى واتحاد المنتجين العرب من الأعضاء الدائمين فى أمانة الإعلام بجامعة الدول العربية، وهذه العضوية كانت تحتم على جامعة الدول العربية اتخاذ موقف ما تجاه هذا المهرجان وكيفية التنسيق له وإقامته بشكل مشرف يضمن له النجاح، وليس الانبهار فقط كما قال جواد مرقة» رئيس اتحاد المنتجين العرب فى كلمته الافتتاحية للمهرجان، بدعوى غياب اتحاد الإذاعة والتليفزيون عن المهرجان، مما أدى إلى تعميم الفوضى المهرجانية فى مصر، وعزم أية جهة عن إقامة ما تريده من مهرجانات، مادامت تمتلك ثمن تأجير قاعة المؤتمرات وقاعات الفنادق الكبرى، وتلك سمة من السمات الرئيسية التى تشوب المهرجانات العديدة فى مصر، والتى لايعلم عن أهدافها أحد إلا الله.

وبالطبع لم تقف حدود الحرب عند

وزارة الثقافة الهيئة المصرية العامة للكتاب



معرض القاهرة الدولى للكتاب

احتلت مصر مكانة مرموقة طيلة الأعوام الماضية فى مجال الكتاب ومعارض الكتاب . ليس على المستويين المحلى والعربى فحسب بل على المستوى الدولى فى هذا المجال ومن ابرزها

معرض القاهرة الدولى للكتاب وإلى جانبه معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال وإدارة المعارض بهيئة الكتاب تعمل مع جميع أجهزة الهيئة المتعددة والمتنوعة بقيادة الأستاذ الدكتور رئيس مجلس الادارة لكى تأتى معارض القاهرة للكتاب كحدث عظيم وبدأت اجراءات المعرض منذ فترة طويلة استعداداتها لاقامة معرض القاهرة الدولى السابع والعشرين للكتاب الذى سوف يقام بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر فى الفترة من ١١ ـ ٢٦ يناير ١٩٩٥ م ووجهت الدعوة إلى جميع الناشرين فى كافة بلاد العالم على النحو التالى .

● السيدة سوزان مبارك فى حوار باسم مع طفلة اثناء افتتاح معرض كتب الاطفال بمناسبة الاحتفال باعياد الطفولة

ويستهدف المعرض تحقيق ما يلى :

مركز التقاء
المؤلفين
الناشرين العربى
أمناء المكتبات العامة
اصحاب المكتبات الخاصة
الناشرين من كل أنحاء العالم
اهم أحداث الكتاب فى العالم
اهم أحداث الكتاب فى العالم العربى
فرصة التبادل الحر للكتاب فى العالم العربى
فرصة لإلتقاء الآراء وعقد الاتفاقات للنشر والتوزيع
مع أخر ما وصل اليه الفكر والكلمة المطبوعة

ماذا تعرف عن معرض القاهرة الدولى السادس والعشرين للكتاب الذى أقيم فى العام الماضى .

المكان أرض المعارض الدولية بمدينة نصر
عدد السرايات : ٢٥
مساحة العرض : ١٠٠.٠٠٠ متر مربع
عدد الدول المشتركة : ٧٢ دولة
عدد الدول المشتركة كمراقب : ٥ دول
عدد الناشرين : ٢١٧٥ ناشرا
عدد الزائرين فى الافتتاح ٢٥٠٠
عدد الزائرين خلال العرض ٣٢٥٠٠٠٠
عدد العناوين المعروضة ١٧.٥ مليون عنوان تقريبا
كمية الكتب المعروضة ٥٢ مليون كتاب
كمية المبيعات النقدية ٢٧ مليون جنيه مصرى
قيمة التعاقدات ٤٠ مليون جنيه مصرى
الافتتاح : السيد رئيس الجمهورية وبصحبته السيد الأستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة
الشخصيات التى حضرت الافتتاح
— رئيس الوزراء
— نواب رئيس الوزراء
— معظم الوزراء
— جميع سفراء الدول المشتركة فى المعرض
— رئيس مجلس الشعب
— رئيس مجلس الشورى
— وزراء مجلس الشعب
— أعضاء مجلس الشعب
— أعضاء مجلس الشورى

أما معرض هذا العام فسوف يكون كما يلى :

الافتتاح :

يفتتح المعرض يوم الأربعاء الموافق ١١ يناير ١٩٩٥ ـ فى تمام الساعة الحادية عشرة صباحا

أيام العرض :

١٢ ـ ١٣ يناير ١٩٩٥ م بدعوات خاصة وسوف يتم غلق سرايات البيع فى هذه الأيام

أيام الجمهور :

١٤ ـ ٢٦ يناير ١٩٩٥

المواعيد :

يوميا من العاشرة صباحا وحتى السابعة مساء

أرض المعارض الدولية بمدينة نصر
— يستمر العمل فى المعرض وسرايات البيع حتى الساعة السابعة مساء يوم ٢٦ يناير .
— تغلق السرايات كالمعتاد ولا يسمح لأى ناشر بنقل كتبه فى هذا اليوم
— يتم نقل الكتب المعروضة بسرايات البيع يوم ٢٧ يناير .

تسهيلات للجمهور :

١ ـ تم تخصيص اتوبيسات نقل عام من الميادين التالية إلى أرض المعارض مباشرة
● ميدان التحرير
● ميدان رمسيس
● ميدان العتبة
٢ ـ خصم ٥٠ ٪ على أجور السفر بالسكك الحديدية لرواد المعرض من الأقاليم

وتوفر إدارة المعرض الخدمات التالية :

— مكتب للترجمة
— مكتب لاستعادة الأشياء المفقودة
— مركز اسعاف
— مطعم وكافتيريا
— صحف ومجلات
— مركز للاتصالات الخارجية
— مهندسون للديكور
— عمال للكهرباء والنجارة
— مصورون
— حجز الغرف بالفنادق
— مضيفات بأجنحة المعرض
— شارات المعرض
— كتالوج المعرض .
— الاستعلامات
— غرف للمناقشة وعقد الاتفاقيات .

العروض الفنية واللقاءات الفكرية والثقافية بالمعرض لن يقل هذا المعرض عما سبق من معارض فى هذا المجال بل يزيد فقد حشدت له صفوة من كبار الأدباء والكتاب والفنانين بحيث تظل أيام المعرض مهرجانا ثقافيا ممتعا للجميع



● اقبال جماهيرى كبير على كتب معرض القاهرة الدولى للكتاب

معرض القاهرة الدولى الحادى عشر لكتب الأطفال من ١٢ ـ ٢٥ يناير ١٩٩٥ م بأرض المعارض الدولية بمدينة نصر .

وسوف يواكب معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال هذا العام مع معرض القاهرة الدولى للكتاب حيث ان اجازة نصف العام الدراسى اثناء المعرض مما يتيح الفرصة لتلاميذ المدارس وأطفال مصر والآباء والأمهات والمعلمين لزيارة المعرض والتمتع بأنشطته المختلفة حيث تخصص صالات عرض لكتب الأطفال

اصدارات هيئة الكتاب
ثقافة رفيعة بأسعار رمزية

مع تحيات
هيئة الكتاب

رئيس مجلس الادارة
أ د. سمير سرحان

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٣ جنيه

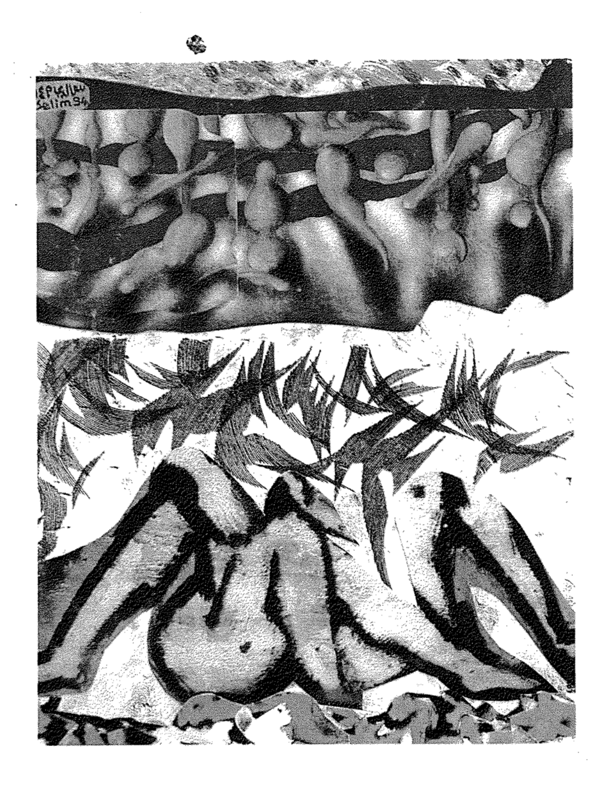
الأمل للطباعه والنشر ت: 3904096

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

فبراير ١٩٩٥

العدد ١١٤



• مختارات من «سرب البلشون»

• كشاف أدب ونقد ١٩٩٤

• مفاهيم العلم فى العقلية العربية •

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

●

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوى

العدد ١١٤- فبراير ١٩٩٥

الغلاف والرسوم الداخلية: مهداه من الفنان الكبير أحمد فؤاد سليم



أعمال التوضيب الفني :

سهام العقاد

أعمال الصف:

عزة عز الدين -نعمة محمد على-منى عبد الراضى

مراجعة لغوية:

عبد الله السبع

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت «الأهالى» القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦

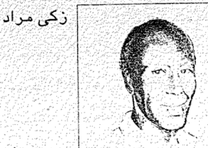
أدب ونقد

المحتويات

نصوص

قصص:

شعر:





زكى مراد



يوسف شاهين

من ملتقى المسرح

د.نصر حامد أبوزيد

* الديوان الصغير*

* الحياة الثقافية *

كشاف أدب ونقد

أول الكتابة

حكمان تاريخيان صدرا في نهاية العام الماضي وأول العام الجديد، أولهما كان الحكم الابتدائي بوقف فيلم "المهاجر" ليوسف شاهين ، وثانيهما كان حكم القضاء الإدارى بأن وزارة الثقافة وحدها هي الجهة الوحيدة المختصة بالترخيص أو رفض الترخيص باستغلال المصنفات السمعية والبصرية، وأنه لا اختصاص لمجمع البحوث الإسلامية (الأزهر) في هذا الشأن ، وأن مجمع البحوث الإسلامية له إبداء الرأى في تلك المصنفات، وما يصدر في هذا الشأن، أيا كانت صياغته، ولا يعدو أن يكون رأيا.

ويبرز الحكمان بطريقة نموذجية طبيعة المناخ الصراعى الذى تسعى فيه قوى الظلام والتخلف وهى مخطط للقفز على السلطة إلى تسييد وجهة نظرها ورؤيتها للعالم وقمع كل مخالف فى الرأى والفكر والعقيدة، وهى قد نجحت فعلا حتى الآن فى جرّنا إلى الوراء ودفع القضايا الكبرى التى تتعلق بمصير الوطن والأمة إلى الحوارى الضيقة بينما تتصدر المشهد قضايا جزئية من قبيل حرمانية الفن أو حجاب النساء.. لكن المعركة الدائرة على أشدها تغذى قوى التقدم والاستنارة بطاقات جديدة تؤكد أنها قادرة لا فحسب على مواصلة المعركة على الصعيدين الفكرى والسياسى وإنما أيضاً على التقاط ما هو جوهرى ورفض الانصياع للجزئى، فرغم إدراكها

أن معركة حرية الفكر والتعبير والضمير هى قضية رئيسية وأولى عليها أن تكسبها مجدداً لا فحسب ضد الجماعات الظلامية ونفوذها المجتمعى والمؤسسى المتزايد، وإنما أيضاً ضد ترسانة القوانين المقيدة للحريات التى تحرسها السلطة وتعيش بها، ففى نفس الوقت الذى ولدت فيه آخر لجنة شعبية، وهى «اللجنة المصرية للدفاع عن حريات الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى..» فى يوم التضامن مع يوسف شاهين وفيلم "المهاجر"، ولدت أيضاً اللجنة الشعبية لمقاومة الصهيونية والتطبيع مع إسرائيل. وتكونت اللجنتان من عشرات المثقفين المهمومين بقضايا الوطن والشعب ، فحيث يسود مناخ الإرهاب الفكرى «الذى أصبح فيه الخنجر ينقد الروايات والقصص، والمصادرة تهدد الأفلام والمسرحيات..» تتعطل طاقات الأمة التى سيكون عليها مواجهة الإرهاب الصهيونى المسلح أو القادمة إلينا عبر السوق الشرق أوسطية والسلام الزائف.

ونحن ننشر وثيقتين هما «البيان التأسيسى للجنة المصرية للدفاع عن حريات الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى» و "بيان الفنان «يوسف شاهين» الذى يحذرنا أن مصر كلها فى خطر.

ويحدونا أمل كبير أن يتطور عمل هذه اللجنة ليبحث مشكلات الرقابة التى تشد الطاقات الإبداعية لمئات الموهوبين قبل أن تخرج أعمالهم إلى النور، فإذا كان بوسع «يوسف شاهين» أن يعول على نصف مليون مواطن شاهدوا فيلمه، وصفق معظمهم له قبل المصادرة فعلى من يعوّل المبتدئون ، بل وأكثر من ذلك ماذا يفعل المتلقون الذين قر فى أذهانهم نتيجة لإلحاح أجهزة الإعلام أننا نعيش فى عصر الحرية، فتصوروا أن مايشاهدونه من إنتاج سينمائى ومسرحى وتليفزيونى هو وليد مناخ الحرية هذا ومن ثمّ فليس فى الإمكان أبدع مما كان، وجرت عملية فصل ذهنى بين حالة الطوارئ المفروضة على البلاد بصفة دائمة منذ مقتل السادات عام ١٩٨١ وحتى الآن، وبين قدر الحرية- المحدودة والمتاح للإنتاج السينمائى والمسرحى والتليفزيونى، والذى تسعى الجماعات الإرهابية المتسترة بالدين لتضييقه أكثر مما هو ضيق بالفعل.

فى دراستنا الرئيسية لهذا العدد حول «مفاهيم العلم فى العقلية العربية» للباحث الأردنى د. إبراهيم بدران سوف تبين المصادر القديمة التى ما تزال تتحدد من ثقافتنا لفصل القضايا عن بعضها البعض فصلا تعسفيا يعزل

نتائج العلم عن فلسفته، ويجزئ العقل الإنسانى. ويبين لنا بدران أن "مؤدى العلموية» أن الوسيلة إلى التقدم الحضارى هى فى تداول أرقى وأحدث النظريات العلمية فى العلوم من كيمياء وفيزياء ورياضيات، وبيولوجيا، وفى تدارسها وتعليمها ودون التعرض للأسس الفلسفية الجديدة التى تقوم عليها هذه التطويرات أو القفزات العلمية، أو دون التعرض للتغييرات التى تفرضها مثل هذه القفزات والتجديدات العلمية على المفاهيم والفلسفات والأفكار العملية والاجتماعية والسياسية السائدة..»

ويرى بدران أن التصنيع الأصيل وإنتاج السلعة من خلال الإبداع الذاتى، وهو ما يعبر عن العقلية الفردية والإجتماعية فهو أمر لا يزال محدودا، ولهذا السبب وضمن مجموعة أخرى من الأسباب السياسية والاجتماعية لم يلعب التغيير الاقتصادى الذى أصاب المنطقة العربية خلال العقود الماضية دوره الحقيقى فى تغيير العقلية العربية. إن الفكر والثقافة من جهة، والعمليات الإنتاجية من جهة أخرى هما العامل الجوهرى والأكثر تأثيراً فى تغيير العقلية وتطويرها وتحديثها..» وعلينا لذلك أن ندرك «لأى مدى قد أثر التجميد الزمانى لمفهوم العلم على العقل العربى المعاصر، أو بعبارة أدق إلى أى مدى أدى عدم وضوح مفهوم تاريخية العلم إلى إبقاء العقلية العربية أكثر التصاقا بحقبات لا تعيشها، ولا تنتمى إليها..» والثقافة العلمية- يقول بدران -لا تعنى فقط الكتب المبسطة عن العلم وعن الظواهر الطبيعية بقدر ما تعنى التفكير والكتابة والمخاطبة والاستعمال والتناول اللغوى والعلمى الصحيح فى كل شأن من شئون المعرفة، وفى كل توجه من توجيهات النشاط العقلى..» ويضيف إن «تكوين العقل العلمى لمجتمع بمتعلميه وأفراده، وبمؤسساته وبجماعاته، أى بث الروح من العلمية الخاصة شرط أساسى لنجاح المشروع الحضارى والانتقالى من التخلف إلى التقدم..»

كذلك فإن تكوين العقل العلمى والنظام العلمى ليس عملية تجريدية تبشيرية طوباوية بقدر ما هو جزء من نظام الضرورة الاقتصادية بكل ما يعنى ذلك من إتاحة الفرصة لنظام العلم الوطنى الانخراط إلى الأعماق فى العملية الإنتاجية برمتها..»

ولابد أن يتساءل المرء: هل بوسع التحالفات الطبقية الحاكمة فى الوطن العربى، والتى يلعب الطفيليون والوسطاء والمضاربون الدور

الرئيسى فى تخطيط سياستها- أن تعمم النظرة العلمية للعالم وترفع من شأن العلم الوطنى نفسها تابعة حتى النخاع وترتبط مصالحها بدور الخادم للرأسمال العالمى، ولا تعرف عن التطور الهائل للعلم شيئاً أكثر من استهلاكها السفيه لمنتجات هذا العلم المستوردة من سيارات وطائرات وأقمار صناعية ودش.. وهى فى الأساس غير قادرة على إنتاج العلم لأنها أصلاً غير منتجة بل مستهلكة ومستوردة وقد ساقت المجتمعات العربية بصورة متفاوتة إلى الأحلام الاستهلاكية المدمرة، ولعل فى إشارة الدكتور بدران الذكية إلى الركود والانتكاس للعقل والعلم فى بداية السبعينيات تأكيداً لهذه الحقيقة لأنه فى هذه الحقبة تحديداً بدأت سياسة الانفتاح وتراجع الإنتاج الوطنى، كذلك عرف العقل والعلم ازدهارا محدوداً فى الخمسينيات والستينيات أي فى سنوات الاستقلال السياسى والاقتصادى النسبى الذى شهد بناء القاعدة الصناعية والإنتاجية فى مصر..

كذلك فإن إشاعة النظرة العلمية للعالم فى أوساط الجماهير التى ستعتاد على التفكير الحر الناقد والعقلانى خطر أيما خطر على مصالح هذه الطبقات التى انفردت بالثروة والسلطة وكان تعميم النظرة الخرافية غير العلمية هو أحد أسلحتها لقمع الشعوب.

كم نتمنى أن تكون هذه الدراسة التى لم نتحرج فى نقلها لكم من مجلة «المستقبل العربى» فاتحة لبحث القضية المركزية التى تثيرها وصولا إلى تعميق العلمانية باعتبارها التأويل العلمى الموضوعى للدين وأساس تاريخيته، ولعلها العلمية الموضوعية لتراثنا، وإبراز النزعات العقلانية النقدية فيه والسياقات الاجتماعية- الاقتصادية التى نشأت فيها والمناخ الثقافى الذى غذاها، وأشكال الابتكار والإبداع التى تخلفت فى ظلها.

ولعل قراءة الدكتورنصر حامد أبو زيد فى مقدمات عبد القاهر الجرجانى «دفاعاً عن الشعر من أجل تأسيس علم البيان» أن تكون نموذجاً دالاً فى عددنا هذا «فلا جدال عند عبد القاهر أن التقليد والاكتفاء به نوع من الجهل».

حين قدمت "أدب ونقد" قبل سنوات عرضا مطولاً لكتاب الدكتور فؤاد زكريا «التفكير العلمى» كنا نقصد إلى وضع هذه القضية فى صلب اهتمام قرائنا لأننا نعرف أن الثقافة السائدة التى تفصل بين العلم والأدب، بين الرياضة والفلسفة وبين الاقتصاد

والسياسة.. إلخ قد ساعدت على ترسيخ ما أسماه عبد الله العروى فى كتابه الرئيسى عن «الأيديولوجية العربية» بمحو التخلف فى البنية مع إبقائه فى الذهن، ولكنا فى ذلك الحين- ولا نكذب عليكم- لم نتصور أبداً أن موجة ما يسمى بأسلمة العلوم- أى باختصار نفى تاريخيتها- سوف يصبح شعاراً سائداً تملأ نتائجه غير العلمية آلاف الصفحات من البحوث، بل ويسعى البعض لإقراره فى مناهج التعليم بينما تروج له كل وسائل الإعلام الجماهيرى التى خصصت له برامج كاملة.

* * *

فى قراءته المقارنة لروايتى **«الوسية»** و **«الوارثون»** للدكتور خليل حسن خليل يثير الدكتور أحمد الهوارى مشكلة هوية النص الأدبى ويطرح سؤالا بالغ الأهمية حول العملية الإبداعية حين يقول إن ترصيع نص «الوارثون» ولا أقول توثيقه بشخصيات عامة قيد من خيال القارئ المستهلك للنص، والذى يعيد إنتاجه من محاولة لاكتشاف ما يحمل من دلالات فى ضوء خبرته المعرفية عن تلك الشخصيات والأحداث..»

وهو سؤال كبير يخص الرواية التاريخية، أثاره على نطاق واسع الناقد والمفكر الماركسى جورج لوكاش فى كتابه عن الرواية التاريخية والكيفية التى تحولت بها الشخصيات الرئيسية فى التاريخ إلى شخصيات ثانوية فى أعمال الكاتب الانجليزى السيروولتر سكوت.. ولعل قراءة الدكتور الهوارى التى كانت سوف تكتمل لو أنه أضاف لها الجزء الأخير من ثلاثية خليل وهو «السلطنه» لعلها أن تكون بدورها بداية لقراءة مجددة لفنية الرواية التاريخية.

ولا شك أن القارئ سوف يدهش وهو يتوقف أمام إشارة الدكتور الهوارى إلى المفارقة بين النظرية والممارسة، بين رفع الشعار والتعامل مع الواقع، فالروائى الراوى لا يؤمن بتقسيم المجتمع إلى طبقات لكنه يقبل الاستمتاع بركوب الدرجة الأولى الممتازة.. وسوف يكون مصدر دهشة القارئ هو هذا الاختزال لمفهوم مطابقة الشعار للممارسة، فليس من الضرورى أن يركب البطل الاشتراكى- حين يكون قادراً - فى الدرجة الثالثة التى تهين آدمية الإنسان، فبهذه الطريقة يمكن أن تطلب إليه أن يمشى حافيا لأن الشعب حاف. وهكذا يمكن أن ينطبق على هذا القول ذلك الشعار المعادى للاشتراكية الذي أسماه بتوزيع الفقر.. وعلى العكس تماما من هدفها وهو فتح باب الارتقاء الإنسانى من كل الجوانب

وصولا إلى الحرية الحقة.

* * *

اخترنا لكم فى الديوان الصغير مجموعة عزيزة على قلوب كل الاشتراكيين فى مصر.. فهؤلاء الشعراء النوبيون الذين نشروا قصائدهم معا كانوا جميعاً مناضلين أشداء من أجل الاشتراكية جاء بعضهم إليها عبر الأدب، والبعض الآخر عبر النضال السياسى المباشر وفجرت قضيتهم الروح الشاعرة فيهم وكتبوا بهذه الحماسة الفياضة شعرا صادقا لا تشوب تفاؤله بالمستقبل أية شائبة رغم غربتهم مرتين.. مرة لأنهم نوبيون يجرى اقتلاعهم من أرضهم، ومرة لأنهم مناضلون اشتراكيون تعرض بعضهم للسجن والتعذيب والقسوة، ومع ذلك أخذوا يساندون - إلى حد الهتاف- النظام الناصرى لأنهم رأوا كيف أنه وهو يلاحقهم ويسجنهم يعد العدة لبناء السد العالى الذى سيقتلعهم من أرضهم لكى يزرع أرض الوطن بالصناعة الحديثة..

لهذا كله نجد تيمة الغربة والافتراق قاسماً مشتركاً والحنين لماض مهدد بالاندثار، ولكنها شئ يختلف نوعيا عن تلك النغمة الجديدة الغامضة التى أخذت تنتشر مؤخراً حول ما يسمى بالخصوصية الأنثروبولوجية للنوبيين التى تؤهلهم - من وجهة نظر بعض الدعاة- ليشكلوا دولتهم القومية المستقلة.. وسوف نلاحظ أنه فى الوقت الذى تتجه فيه الدول الرأسمالية المتقدمة لإنشاء كيانات أكبر عابرة للقوميات شأن الاتحاد الأوروبى يجرى التركيز فى بلدان الجنوب على الخصوصيات العرقية والثقافية والدينية، وتعلو بعض الأصوات الانفصالية التى تساندها جهات بحثية وسياسية خارجية.

كنا قد كسبنا الناقد التونسى محمد بن حمودة كاتبا فى «**أدب ونقد**» رغم معرفتنا أن بعض كتاباته صعبة وتحتاج لجهد عقلى متأن لفك شفرتها والتواصل مع أفكارها الجديدة ومراميها البعيدة، وقلنا لأنفسنا لا بأس من بعض التعب، وفى هذا العدد نضيف لما كسبناه فنانا تشكيليا مرموقاً هو «أحمد فؤاد سليم» الذى كتب عنه بن حمودة فأهدانا هو ثلاث لوحات للغلاف الذى صممه لنا، ونحن إذ نشعر بالامتنان له ندعوه للكتابة، فهو أيضاً ناقد ومنظّر للفنون التشكيلية سوف يشكل إسهامه إضافة لنا ويسد نقصا طالما شكا قراؤنا منه.

أما الصديق «**إسحق روحى الفرشوطى**» الذى ننشر رسالته كاملة فيقول إنه نشر أعماله فى دوريات كثيرة «وبالطبع عشرات من مجلات

الماستر التى لا تعترفون بها». وهذا ظلم شديد لنا لأننا طالما شجعنا كل مبادرة جديدة لفتح منافذ للتعبير سواء كانت مطبوعة بالماستر أو بغيره، وما من مرة طلب منى الشباب الذين يصدرون هذه المجلات مساهمة فيها إلا وفعلت بمحبة خالصة لأننا نعتقد أن مصر مملوءة لموهبين الذين تنسد أمامهم الطرق فى سياق تحولات اجتماعية اقتصادية معادية للتقدم. ثانيا فإن «أدب ونقد» لم تنشر أبداً تنويها يقول إن الآراء الواردة فى المقالات لا تعبر عن رأى الحزب بالضرورة فأدب ونقد ليست لسان حال سياسى ولا أدبى يعبر عن الحزب، لأن **حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى** مشروعه للمستقبل يراهن على تفتح كل قدرات الإنسان عبر أوسع تعدد فكرى وسياسى ، وما يعبر عنه فى كل هذا هو الأدب الجيد والجميل وحده، وهو يعلى من شأن الوعى الناقد والذوق الرفيع، وما انحيازه للأدب الواقعى العظيم إلا تعبيرا موضوعيا عن قدرة هذا الأدب على استيعاب كل جديد فى الواقع واستخدام كل التقنيات الحديثة والمدارس الفرعية، ومن ثم فإنه مع كل أدب يضع الإنسان فى قلب القلب من اهتمامه، ويفتح له سبل الارتقاء والتقدم، ويصب المياه النقية فى المنابع الروحية والأخلاقية التى ينهل منها هذا الارتقاء الدائم ليكون الإنسان قادراً على السيطرة على مصيره، والإفصاح عن قدراته، والتقدم إلى منتهى ما يمكن أن تحمله إليه هذه القدرات.

أما لماذا لم ننشر أعمالك فإننى سوف أصارحك رغم انزعاجى من نغمة المرارة والغضب فى الرسالة أننى قرأت أعمالك التى وصلتنا، قرأتها بعناية ورشحت بعضها فعلاً للنشر ولكننى لم أكن مستريحة ومازلت للترهل الذى تعانى منه.. وفكرت كثيراً أن أضبط بعضها ولكننى لم أفعل لأن الكثيرين منكم يغضبون لوحدث ذلك لأعمالهم، ويغضبون أكثر لو نوهنا عن أعمالهم فى "التواصل" وقلنا إننا نجد فى العمل بذور موهبة تحتاج للصقل والتدريب، بخصوص الأخطاء المطبعية ، وأخطاء الشهور التى تكررت- لأسفى الشديد وحزنى- حتى بعد رسالتك فإنها جميعا سوف تكون موضوع محاسبة وضبط من الآن فصاعداً، وخاصة إننا بعد رفع السعر لا نملك أن نطلب إلى القارئ- الذى صبر طويلاً- أن يصبر أكثر.. ولكل القراء اعتذارى عن مسلسل الأخطاء الطويل..

سوف يحل شهر رمضان المبارك وهذا العدد فى أيديكم فكل عام وأنتم بخير.

المحررة

وثيقة

مصر كلها فى خطر

يوسف شاهين

بداية أود أن أؤكد على أننى من منطلق احترامى وقناعاتى التامة بالقانون والدستور المصرى فقد اتبعت فى جميع مراحل التجهيز والعرض لفيلم "المهاجر" كل السبل القانونية فقد تقدمت بسيناريو الفيلم للرقابة على المصنفات الفنية وهى الجهة الوحيدة والأصيلة المنوط بها التصريح بالسيناريوهات وبأى مصنف آخر. وقد أعطتنا الرقابة موافقة على تصوير الفيلم بتاريخ ١٩٩٣/٧/٢٨ عندما كان رئيسها الأستاذ /حمدى سرور.

وبعد التصوير حصل الفيلم بصورته النهائية على تصريح العرض الجماهيرى من الرقابة برئاسة الاستاذ / عاطف منصف وكيل أول الوزارة بتاريخ ١٩٩٤/٩/٣.
ومع تغير رؤساء الرقابة لم تر فى الفيلم

ما يمس أى أمر دينى أو أي أمر مخالف لتقاليد المجتمع وآدابه ولو رأت غير ذلك لما صرحت به من الأساس ثم إن من حقها سحب الترخيص إذا توافرت لديها معلومات تفيد بتكوين رأى عام ضد الفيلم وهذا لم يحدث أيضاً بل على العكس تماماً فقد استقبله الجمهور بشكل جيد والدليل على ذلك إن ما يزيد على نصف مليون مصرى قد شاهدوه وكانوا يصفقون فى نهاية كل عرض فى سابقة لم تحدث فى تاريخ السينما المصرية وكذلك النقاد.. استقبلوه بترحاب لا مثيل له.. والبادى لكل ذى عين أن من يهاجم الفيلم بدعوى التعرض لسيرة النبى يوسف عليه السلام إنما هو فى الحقيقة يتكلم عن فيلم آخر تماماً غير "المهاجر"...

ولإيمانى الكبير بنزاهة وعدالة القضاء المصرى فإننى متمسك بحقى القانونى فى اتخاذ إجراءات الطعن فى الحكم الصادر من محكمة الأمور المستعجلة لوقف الفيلم خاصة إن هذا الحكم ليس حكماً نهائياً يحق لى أن استشكل فيه لوقف تنفيذه ويحق لى الطعن عليه بالاستئناف مطالبا بإلغائه لإيمانى المطلق أيضاً بأننى لم أقم بعمل فيلم يستوجب المنع أو القبول يكفينى التكريم الذى نلته من أكثر من نصف مليون مصرى بين مشاهدين ونقاد.

إن المسألة لم تعد تتعلق بمجرد عرض أو منع فيلم ولكنها أصبحت وبدون أية مبالغات قضية مستقبل الثقافة فى مصر.. قضية تتعلق بمسألة حرية الفكر والإبداع وسط تيارات سلفية تسعى جاهدة لحصار الفكر داخل

قوالب جامدة ومتخلفة .. قوى ظلامية لا تعترف حتى بحق الآخرين فى مجرد التفكير.. لا تعترف بهذا العصر وما حققه الإنسان من قفزات تمكنه من مواجهة تعقيدات وتحديات الحياة بل إن أصحاب هذه التيارات الظلامية يستخدمون كل الوسائل ليبثوا ويفرضوا أفكارهم بالترويع والتخويف. وأخيراً اختاروا ساحات القضاء ليرفعوا القضايا على فيلم أو مسرحية أو كتاب أو مقال أو أى شئ يرون أنه يجعل الناس تفكر وتتأمل.. وغدا سيطالبون بمنع ومصادرة كل كلمة مطبوعة أو صورة مرئية لا تتفق مع أفكارهم ويكونون بذلك قد سلطوا سيفا على رقبة وعقل مصر كلها.

* فى النهاية أريد أن أؤكد أننى قد زاولت مهنة الإبداع على مدار كل هذه السنين من خلال صورة مرئية واليوم أجدنى مضطرا أن أعلنها من خلال كلمة مكتوبة ومسموعة.

إن لم تتكاتف كل القوى الشريفة بمصر التى تدعو وتؤمن بقيم الحق والخير والجمال والحرية لمواجهة كافة دعاوى الظلام والتخلف فسيكون حكم التاريخ علينا جميعاً بأننا قد تخلينا عن مسئوليتنا.

أقولها عالية صريحة
مصر كلها فى خطر

وثيقة

اللجنة المصرية للدفاع عن حريات الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى

-البيان التأسيسى-

الفنانون والأدباء والكتاب والمثقفون المجتمعون فى المؤتمر الذى دعت إليه نقابة المهن السينمائية للدفاع عن حرية التعبير يعبرون عن قلقهم البالغ لتتالى الإجراءات التى تتخذها بعض هيئات الدولة الرسمية وغير الرسمية على نحو يضيق من حريات الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى التى تصونها كل الدساتير المصرية بنصوص صريحة منذ دستور ١٨٨٢ إلى دستور ١٩٧١ ويشيع فى المجتمع مناخا ينظر للإبداع بإعتباره إثما ويحرض ضده ويصل إلى حد إهدار دماء المبدعين المصريين أو المجتهدين فى شئون دينهم أو دنياهم، فضلا عما يؤدى إليه من الضيق بالخلاف فى الرأى، وإضفاء القداسة على اراء بشرية تحتمل الخطأ والصواب، بما يهدد بالمصادرة الكاملة لكل الحريات العامة التى يصونها الدستور وفى طليعتها حريات الرأى

والعقيدة والنشر والتعبير والتفكير وينتهى إلى إهدار الحقوق العامة التى ناضل المصريون من أجلها منذ أكثر من قرن، وفى مقدمتها حق المساواة فى المواطنة.

إن تصاعد التحريض على حرية الإبداع الذى تقف وراءه اتجاهات غير ديمقراطية قطعت جذورها بالحضارة العظيمة، التى صنعها المبدعون المصريون على امتداد سبعة آلاف سنة، وفى مختلف حقب التاريخ، وما تزال مثار إعجاب العالم حتى اليوم، لايسىء فحسب إلى سمعة الوطن، ويضر بمصالحه السياسية والاقتصادية، ويفسد عقل ووجدان أجياله الشابة، بل ويعرقل - كذلك - مسيرته إلى المستقبل التى لايمكن أن تسقيم إلا بإلغاء كافة القيود على الحريات، وإشاعة مناخ من التحرر والاستنارة والسعى للبحث عن الحقيقة داخل كل مؤسسات المجتمع.

ويعبر المؤتمر عن قلقه البالغ لأن تلك الدعاوى المعادية لحرية الإبداع والمزدرية للمبدعين أصبحت تجد لها مجالا فى بعض الأجهزة الحكومية وتجد المنابر التى تفتح لها المجال للتحريض ضد حرية الإبداع، وتجد ثغرات فى القانون تسمح لها بالوصول إلى ساحات المحاكم، وبالنفاذ إلى حيثيات الأحكام، وتجد مناخا من الإرهاب الفكرى، يؤدى إلى الصمت عليها، وينتهى بتصاعدها إلى الحد الذى أصبح فيه الخنجر ينقد الروايات والقصص والمصادرة تهدد الأفلام والمسرحيات...
وإذ يطالب المؤتمر بتطهير كافة أجهزة ومؤسسات الدولة والمجتمع وخاصة المنوط بها

تنظيم تداول عمليات الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى، من كل العناصر التى لاتحترم الدستور، ولاتطبق روحه ونصوصه، فإنه يطالب - كذلك بتنقية القوانين القائمة من كل النصوص التى تتناقض معه، أو يلتبس فهمها وتفسيرها، بما يؤدى إلى مصادرة حرية الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى..

الحاضرون يؤكدون على تضامنهم الكامل مع كافة الفنانين والمفكرين الذين يتعرضون فى هذه الآونه لمصادرة إبداعهم وعلى رأسهم الفنان يوسف شاهين وأسرة فيلم «المهاجر» والكاتب الصحفى رجاء النقاش ومع الدكتور نصر حامد أبو زيد ومع كل الفنانين الذين شعروا بالإهانة من حيثيات الحكم فى قضية مقتل وداد حمدى.

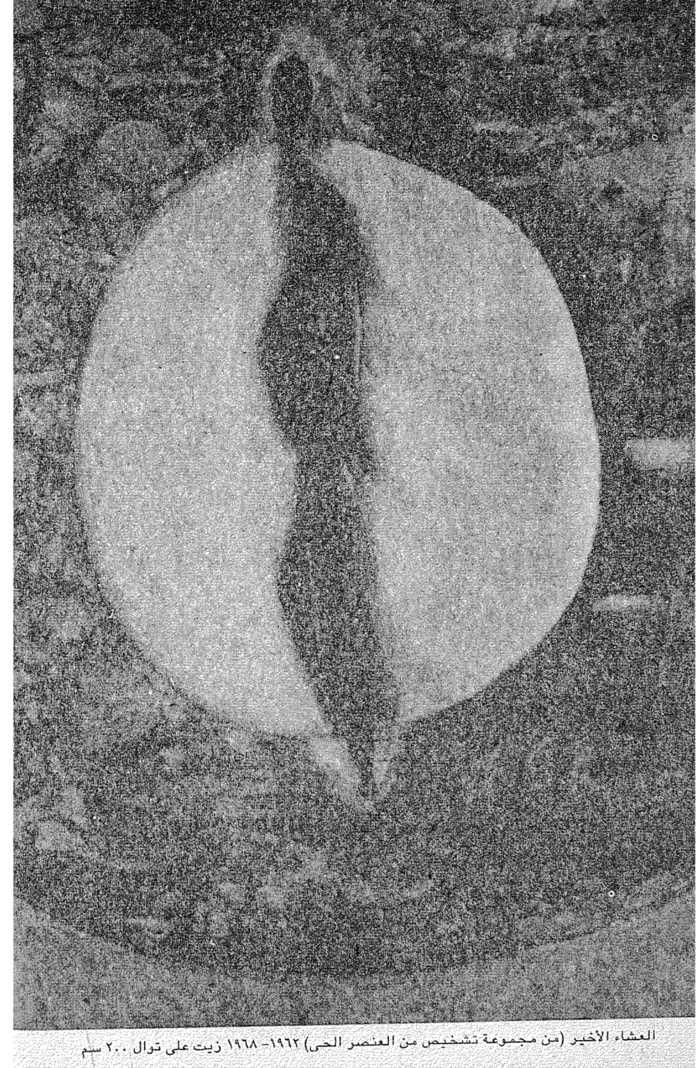
إن محاولة النيل من قمم والفن والفكر فى مصر من أمثال الفنان يوسف شاهين الذى ساهم عطاؤه على امتداد نصف قرن فى ترسيخ الأنتماء للوطن والدفاع عن قضايا الشعب إنما الهدف منها ليس أفرادا بعينهم ولكنها تستهدفنا جميعا.

وانطلاقا من ذلك كله يقرر المجتمعون:

أولاً: تشكيل لجنة شعبية باسم «اللجنة المصرية للدفاع عن حريات الإبداع الأدبى والفنى والبحث العلمى» تضم ممثلين من النقابات والاتحادات الفنية والأدبية، وعددا من الشخصيات العامة من الفنانين والأدباء والمثقفين القانونيين... وانتدب المجتمعون

السادة الآتية أسماؤهم كأعضاء فى اللجنة:-
من الفنانين:
ومن القانونين:-
من الكتاب والأدباء والصحفيين:
ثانيا: تقوم اللجنة بكل الأنشطة التى تراها ملائمة للتعبير عن تضامن المثقفين المصريين بمختلف أجيالهم وتياراتهم ومدارسهم وأشكال إبداعهم مع الفنان «يوسف شاهين» وأسرة فيلم «المهاجر» فى إطار المبادىء الواردة فى هذا البيان، وبإعتبارها جزءاً من السعى إلى إطلاق حريات الإبداع الأدبى والفنى، وإلى أن يتم تصحيح الوضع. ولها فى ذلك أن تدعو إلى المؤتمرات الجماهيرية والصحفية وتتصل بأجهزة الإعلام وتتفاوض مع كل الهيئات المعنية، وتكلف من تراه بإجراء الأبحاث والدراسات التى يتطلبها الدفاع عن أسرة الفيلم.. وكل ما تراه ملائما للقيام بواجبها فى هذه القضية أو فى غيرها من القضايا المتعلقة بالدفاع عن حرية الإبداع.

ثالثا:للجنة أن تضم إليها من ترى الاستفادة من جهوده، وأن تضع نظامها الداخلى وتختار من بين أعضائها عددا يكون بمثابة هيئة مكتب ينظم شئونها ويقوم بالأنشطة التنظيمية التى قد يتطلب قيامها بمهامها ولتكن مصر - كما قال رفاعة الطهطاوى - وطنا للسعادة المشتركة بيننا.. نبنيه بالحرية... والعلم.. والعدل...



العشاء الأخير (من مجموعة تشخيص من العنصر الحى) ١٩٦٢– ١٩٦٨ زيت على توال ٢٠٠ سم
×٣٠ اسم١٩٦٦

مفاهيم العلم فى العقلية العربية

د. إبراهيم بدران(*)

أولاً: مدخل

فى اعتقادنا أن الحديث عن العلم فى الثقافة العربية، وفى التراث العربى وبالتالى فى العقلية العربية مسألة ذات إشكالية خاصة متشابكة الجذور والعلاقات تتداخل فيها اللغة مع الدين مع الفكر، مع التجربة، مع التاريخ مع التعليم، مع الأيديولوجيا، ومع السياسة إلى الدرجة التى تفقد فيها هذه الموضوعة حدودها، وبالتالى يصبح البحث فيها بحثاً فى تركيبة معقدة مترامية الأطراف والأعماق، ومع هذا فإن الأهمية العملية للموضوع من وجهة نظر اجتماعية اقتصادية إضافة إلى الجانب الأكاديمى، تجعل من هذا البحث ضرورة قصوى، وبخاصة أن المجتمع الانسانى المعاصر بشكل عام، والمجتمع العربى جزء منه، قد وصل إلى اقتناع يكاد يكون مطلقا فى جانبه النظرى على الأقل، بأن العلم هو واحدة من أهم الميكانيكيات للتقدم الحضارى الشامل إن لم يكن أهمها على الإطلاق غير أن طبيعة التقدم الحضارى، وانقسام العالم إلى مناطق أو مجتمعات متقدمة وأخرى متخلفة، وكون عملية التقدزم لكل مجتمع على حدة تنبع من تاريخيته الخاصة بالدرجة الأولى. وبدرجة ثانية من التاريخية العامة للمجتمع البشرى، وكون الاتجاه نحو التقدم

وكيل وزارة الطاقة والثروة المعدنية- الأردن

فى مجتمع أو مجموعة من المجتمعات لايعنى بالضرورة الاتجاه نحو التقدم فى كل المجتمعات، بل قد يدفع مجتمعات أخرى باتجاه التخلف وهو الأمر الذى عانت منه شعوب العالم الثالث بدرجات متفاوته منذ القرن الخامس عشر وحتى الآن، (بالنسبة إلى الاستعمار الأوروبى) وكون «العلم المجرّد كمادة معرفية قائمة بذاتها، قد أصبح متاحاً بدرجات كبيرة للإنسان للفرد وللمجتمعات وللمؤسسات منذ سنوات طويلة وبشكل متعاظم ومتسارع وأكبر مما يقدر على استيعابه مع كل سنة تمر، منذ اختراع الطباعة واختراع الراديو حتى الآن ومنذ اختراع الحاسوب حتى الآن، ومنذ اختراع الماكنية الحرارية حتى الآن ومنذ تأسيس الجامعات الحديثة حتى الآن، ومنذ انتشار افكار وآراء ونظريات كوبرنيكس ونيوتن وليبنز رفرادى وماركس واينشتاين حتى الآن كون كل ذلك الآن كون كل ذلك قائماً، ومع هذا فلا يزال التخلف تخلفاً، وأحياناً مع الإيغال فيه بالنسبة إلى بعض المجتمعات، والتقدم تقدماً مع الإمعان فيه بالنسبة إلى مجتمعات أخرى إلى درجة أنه أصبح هناك شبه اتفاق بين الباحثين على أن الهوة الحقيقية، كما هى ممثلة بقدرة الإنسان على البقاء والتقدم من خلال الاعتماد على قدرته الإبداعية الذاتية واستطاعته الخلق والابتكار بالمفهوم الاقتصادى الاجتماعى والثقافى والروحى، هذه الهوة بين المجتمعات المتقدمة والمجتمعات المتخلفة هناك شبه اتفاق على أنها فى حالة اتساع وتزايد وليس التئام وتناقص، كل ذلك يعنى فيما يعنى أن ميكانيكيات التقدم ومن ضمنها «العلم» لاتزال غير عاملة وغير فاعلة فى مجتمعات الدول النامية ومنها المجتمع العربى. ولاتزال هذه الميكانيكيات غير قادرة على إحداث التغيير وتطوير الانتقال من مرحلة حضارية إلى مرحلة أخرى، بعبارة أخرى: إنه على الرغم من الانقلاب الفكرى والعلمى والفلسفى الذى أحدثته النهضة الأوروبية، وعلى الرغم من الانقلاب الاقتصادى الاجتماعى الذى أحدثته الثورة الصناعية الأوروبية، وعلى الرغم من الانقلاب المعلوماتى الذى أحدثته الثورة التكنولوجية، وعلى الرغم من الانقلاب المعرفى الذى أحدثته ثورة الاتصالات الأخيرة، وعلى الرغم من الخلفية الحضارية للأمة، على الرغم من كل ذلك فالمجتمع العربى، كغيره من مجتمعات الدول النامية، لم يحقق الانطلاقة الحضارية المنتظرة. هذا مع العلم بأن بدايات المجتمع العربى هى أقدم بطبيعة الحال من بدايات المجتمع الأوروبى، وأسبق ببضعة قرون.

إن مؤدّى ذلك كلّه أن موضوعة العلم «كمادة معرفية» قائمة بذاتها ومحفوظة فى الكتب أو العقول على السواء، متداولة فى المؤسسات وبين الأفراد، قد تعجز فى

حالات معيّنة عن أداء وظيفتها الاجتماعية وتفشل فى تحقيق دورها التاريخى. الأمر الذى يجعل الدراسة والتحليل والمراجعة ضرورة عملية على درجة قصوى من الأهمية ناهيك عن ضرورتها «العلمية» المعروفة. ونحن إذا استعرضنا المحاولات العربية المختلفة للتحديث ابتداء من برامج محمد على ومشروعاته فى مصر، وانتهاء بمحاولات العقدين الماضيين، ورصدنا الجهود التى بذلت فى التعليم والتأهيل والتكوين نلاحظ أن هذه الجهود وما استثمر فيها من أموال ووقت وإمكانات وما رافقها من علم وتعليم وتعلّم ومدارس وجامعات ومؤسسات، كل ذلك لم يستطع أن يحقق النقلة النوعية المنتظرة هذا على الرغم من أن مجتمعات قريبة الشبه أو بعيدة الشبه بالمجتمع العربى استطاعت خلال فترات زمنية قصيرة تقاس بالعقود وليس بالقرون، وكانت تواجه حالات من التخلف أشد مما واجهته الأقطار العربية، استطاعت ومن خلال استثمارها للعلم كميكانيكية فاعلة فى التقدم أن تحقق ثورتها الصناعية الأولى وتنتقل إلى مرتبة جديدة(٢)، بل على العكس من كل ذلك: أخذت بطالة المتعلمين وبطالة خريجى الجامعات والتى هى فى جوهرها نوع من «بطالة العلم فى المجتمع» تنتشر فى أقطار الوطن العربى فى السنوات القليلة الماضية إلى درجة خطرة تنذر بالتفاقم، وتدعو إلى إجراءات وتدخلات من أجهزة الدولة(٣) هذا فى الوقت ذاته الذى تفاقمت فيه اعتمادية الأقطار العربية على الخبرة الأجنبية فى المجالات العلمية المتخصصة بدرجة لايحسن تجاهلها.

ثانياً: فى المفاهيم الأساسية

يبقى العلم واحدة من المسائل الأكثر «استعصاء» على التعريف المختصر والمباشر. وبالتالى يندر أن نجد له تعريفاً جامعاً ومانعاً، ذلك لأن العلم بالدرجة الأولى هو جزء من التاريخ العام والخاص، وواحد من حيثياته وأداة من أدوات صنعه، وهو بذلك ينطبق عليه ماينطبق على التاريخ من قواعد وأحكام، وفى النهاية يخضع للتغيير والتبديل والتطوير، ويتحرك باتجاه التقدم والارتقاء للوصول إلى الغاية النهائية المثالية أو النظرية للعلم ألا وهى: «الوقوف الكمى والنوعى على حقيقة العلاقات بين مكونات الوجود بعيداً عن كل لبس أو زيف أو خطل».

ومثل هذه الغاية تتطلب بطبيعة الحَال: «أن يكون العلم نظاماً ديناميكياً من المعارف تتغير وسائله وأدواته وتتطور مفاهيمه وقواعده وقوانينه مع التطور

والارتقاء الذى يجتازه الإنسان وتجتازه المجموعة البشرية وتصل إليه الحضارة الإنسانية».

وبذلك يكون العلم «واحداً من أهم ميكانيكيات الجدل وفى صنع التاريخ بسبب التأثير والتوليد والتخليق والتركيب والنفى والتضاد التى يحدثها فى الإنسان والمجتمع».

وهو فى الوقت الذى: «يتطلب القدرة العقلية الإبداعية للإنسان لصياغته واكتشافه وتركيب علاقاته وقوانينه بصورة مقروءة ومقبولة ومفهومة للعقل الإنسانى» (على بداية ذلك)(٥)، فإنه لايستطيع أن يكتسب ديناميته وقوته الدافعة المحركة لجدلية التقدم: «إلا إذا تغلغل فى التركيبة الاجتماعية وتفاعل معها لتكون قادرة على التجاوب والإبداع وبالتالى قادرة على التناغم والتواؤم مع نظام العلاقات التى ينتظمها».

وبهذا المفهوم خرج العلم عن كونه «معلومة» أو «خبراً» أو «نشاطاً نخبوياً محدوداً» **ويتحول إلى ظاهرة أو مؤسسة أو مدرسة لها بعدها الاجتماعى ولها وظيفتها التاريخية.**

وإذا استعدنا هنا مقولة برنال فى مؤلفه الشهير العلم فى التاريخ: «لقد كان انتشار الأفكار العلمية عاملاً حاسماً فى إعادة تشكيل نسق الفكر الإنسانى»(٦)

نستطيع أن نتعرف على العلاقة الوثيقة بين العلم والمجتمع الإنسانى أو بين العلم والمجتمع الذى يؤثر ويتأثر به، ومن هنا يأخذ العلم أبعاداً خاصة، وينشىء فى الوقت نفسه إشكاليات جديدة، مثل الاستخدام الصحيح للعلم مروراً بفكرة العلم للعلم والعلاقة بين العلم والحكومة والعلم والثقافة وحرية العلم وأخلاقياته، وغير ذلك مما لايمكن حصره من إشكاليات.

ومن هنا أيضاً ندرك تعقيد العلاقة بين المجتمع وبين العلم، وندرك أهمية الخصائص الاجتماعية والثقافية والفلسفية والفكرية والاقتصادية والسياسية فى تطوير نظام علم خاص بالمجتمع، أو فى تطوير مجتمع قادر على التعامل مع العلم كمؤسسة نظامية متغيرة ومتطورة، وهذه المقولة تثير قضيتين أساسيتين:

القضية الأول تتعلق بالتاريخ ونعنى بها تاريخية العلم

وهكذا فإن الوطن العربى يمر فى حالة غريبة من التناقض، ففى الوقت الذى يتزايد فيه عدد الجامعات، وتتزايد أعداد الخريجين الجامعيين على شتى المستويات، وتتكاثر مؤسسات البحث العلمى، ويتكاثر استجلاب الأجهزة والمعدات العلمية والتكنولوجية المتقدمة من شتىً بقاع العالم، ويتسع انفتاح الوطن العربى

واتصاله الفكرى والثقافى والعلمى والفنى والاقتصادى، وفى الوقت الذى تتضخم فيه مظاهر التمدن والتحضر، وتنمو البنية التحتية بشكل متسارع للغاية، وفى الوقت الذى تدفقت فيه الثروة النفطية وغيرها من ثروات المواد الخام والتى بلغ مجموع عائداتها خلال الخمس عشرة سنة الماضية فقط ما يقرب من ١٥٠٠ مليار دولار. وفى الوقت الذى تتزايد فيه أعداد الكتب المنشورة والمجلات والجرائد والإذاعات والاتصالات عبر الفضاء، فى الوقت نفسه نلاحظ أن جوهر التقدم للأمة هو فى تراجع. فالإنتاج العلمى لايزال ضئيلاً والانفتاح تحول إلى انكشاف وتراجع دور الفكر ودور الثقافة، وتراجع دور العقل ودور العلم فى مواجهة تحديات الحياة، وأصبحت الاعتمادية فى الفكر وفى العلم وفى الثقافة وفى الاقتصاد وفى التكنولوجيا وفى الغذاء وفى الأمن، أصبحت هذه السمة البارزة للمجتمع العربى وللمؤسسة العربية وللدولة العربية، وهى اعتمادية متفاقمة وتتوافر عليها الإحصاءات الكمية والنوعية بشكل لايحتاج إلى تأكيد.

كل ذلك يعيدنا إلى النقطة المركزية وهى: «أين يذهب العلم فى العقل العربى؟ وماذا يقع لهذا العلم فى جسم المجتمع العربى بأفراده ومؤسساته وجماعاته وأقطاره؟».

مع بدء الثورة العلمية المعاصرة فى أوروبا بدأت ثورة فى العقل البشرى متزامنة وموازية. ومع ازدهار العلم وترسخ مسيرته المعاصرة ازدهرت إلى جانبه الفلسفة، وازدهرت الفنون والآداب وارتقت العقلية الاجتماعية هناك. وأخذ الفكر فى النضج والمجتمع كله فى التحرك باتجاه العلم والعقل. وفى المنطقة العربية نكاد نلاحظ عكس ذلك تماما، المتعلمون يتزايدون ومظاهر المعاصرة والتحديث يزداد انتشارها فى البقاع العربية، ومع ذلك يتراجع الفكر وتتراجع الفلسفة، وتتدهور الثقافة وتضمحل الفنون والآداب إلى درجة ملفتة للنظر(٤). وقبل أن يكون فى المنطقة العربية جامعات تدرس العلم والفلسفة والأدب كان هناك فلاسفة وعلماء وأدباء بـ«مقياس نسبى» أوضح رؤية وأغزر إنتاجاً وأكثر تأثيراً وأخصب إبداعاً.. أما الحقبة المعاصرة فهى مختلفة ومتناقضة جداً، بل يكاد يلحظ الدارس للمنطقة العربية فروقاً فى النوعية وتدهوراً واضحاً فى المستوى والإنتاج العقلى من عقد إلى عقد، على الرغم من أن مثل هذه الفروق لاتدرك عادة إلا على مدى فترات طويلة، ويكاد يجمع العديد من الباحثين على أن حقبة الخمسينيات والستينيات فى المنطقة العربية كانت أكثر خصباً وأعلى وعياً وأكثر دينامية وأعمق رؤية من حقبة السبعينيات والثمانينيات. كل ذلك يشير إلى أن شيئاً ما، يعمل على فصم

نظام العلم عن نظام المجتمع على الرغم من وجود النظامين فى حالة تداخل ظاهرى، وهذا التداخل يتطلب من الدراسة والتحليل الشىء الكثير للتعرف على أعماقه، وعلى فاعلية هذه الأعماق وعلى المدى الذى وصلت فيه، «العمق الخرج» والذى دون الوصول إليه، أى العمق الحرج، يبقى النظامان غير قادرين على إحداث التخليقة الجديدة ونعنى بها العلمية الاجتماعية الخاصة المتنامية.

القضية الثانية بالخصوصية المجتمعية أو ما نسميه العلمية الخاصة.

ثالثاً: تاريخية العلم

لأن العلم فى أحد جوانبه هو تعبير العقل البشرى عن العلاقات الموضوعية التى تحكم مكونات الوجود، فإن هذا التعبير يصبح بالضرورة جزءاً من تاريخ الجنس البشرى مؤثراً ومتأثراً بوسائله ومفاهيمه وأفكاره وفلسفته ومعتقداته، وبالتالى متغيراً، بمفهوم جدلى، من متغيرات التاريخ. وهذا يعنى أن التحليل العلمى للعلم يجب أن يكون تحليلاً تاريخياً. ومن هنا فإن سحب المفاهيم العامة والثابتة فى الزمان والمكان على العلم كظاهرة إنسانية يصبح مدعاة لتجميد مفاهيم العلم، سواء تجميداً مكانياً لتقتصر على مجموعة من الناس أو مجتمع معين، أم تجميداً زمانياً لتقتصر على حقبة زمنية معينة، إن ما يترتب على كلا الأمرين من خطورة لايحتاج إلى تبيان. فالتجميد المكانى يعنى الدعوة إلى إبطال قدرة المجتمعات الأخرى على إنشاء نظام علمها الخاص بها (وإن كان هذا لايعنى بالضرورة مخالفة الأنظمة العلمية الاجتماعية الأخرى أو التعارض معها). والتجميد الزمانى يعنى التعلق بحقبة تاريخية معينة وافتراض أن نظام العلم آنذاك هو النظام العلمى الاجتماعى الذى أو «المعلوماتى» يجب الوقوف عنده أو الاقتداء به أو الاكتفاء به، أو غير ذلك من قياسات.

والوطن العربى يعيش هذه الحالة بشكل ملفت للنظر بكل ما فى هذه الحالة من تناقضات غير إيجابية وغير بناءة(٧).

لقد أدى عدم إدراك الطبيعة التاريخية لـ«نظام العلم» وتمثلها إلى أن تحول العلم فى العقلية العربية إلى مادة إخبارية أو معلوماتية قائمة بذاتها بلا زمان وبلا مكان، وبلا خلفية اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية سواء كان ذلك فى العلوم الإنسانية أم فى العلوم الطبيعية وبذلك لم يرافق «الفيض الاخبارى» الذى تبثه المؤسسة الإعلامية العربية أى تغيير أو تطوير أو تحديث للمحاكمة العقلية الكامنة وراء «العلم» الذى يبث أو يعطى أو يذاع وأصبح من السهل على العقل العربى

المعاصر أن يقفز فى موقفه «العلمى» من الحقبة الاغريقية إلى الحقبة الإسلامية إلى حقبة النهضة الأوروبية إلى الحقبة المعاصرة، ثم يعود إلى أى منها خلال الأطروحة نفسها دون أن يرى الفروقات الضخمة التى تكتنف هذه القفزات، ودون أن يتبين ما يتطلب ذلك من نفى وتقادم وإلغاء وهو فى كل مرة يواجه فيها تحدياً معاصراً فى العلم الطبيعى أو الفلسفة أو الثقافة أو الفن أو السياسة أو التاريخ، نراه يستخدم كل أدواته العلمية المعاصرة للعودة إلى حقبة التاريخ العربى القديم، يشير إلى علمائها، ويطمئن إلى مفكريها، يوكاد يقارن العصر القديم بالعصر الحديث عالماً بعالم، ونظرية بنظرية. صحيح أن هناك أسباباً أخرى نفسيه - اجتماعية ونفسية - سياسية وراء هذا القفز وتلك المقارنات، ولكن من أهم هذه الأسباب أو من أهم الأسباب التى تجهل مثل هذه القفزات والمقارنات مستساغة ومقبولة للعقل العربى المعاصر والإنسان المعاصر هو كون «العلم» مجرداً من تاريخه ومن تاريخيته. ولذلك أصبحت السمة الغالبة على متعلمينا وعلمائنا المعاصرين أنهم يحملون علوم القرن العشرين بمنطق القرن الثامن والتاسع والعاشر». ولأن الثقافة العربية لم تتغير جذرياً خلال حقبة هائلة الطول تبتدىء بالعصر الجاهلى، وتتعمق وتتوسع خلال العصر الراشدى فالأموى فالعباسى الأول، ثم تعود فتضيق خلال العصر العباسى الثانى، ثم تكاد تختنق خلال القرون الستة التى تلت ذلك العصر، ثم تنفرج بالتدريج حتى تصل إلى ما وصلت إليه الآن، لذلك نجد العقل العربى يعيش فى «علمه» مع امرىء القيس والنابغة الذبيانى وعنترة وطرفة وزهير بن أبى سلمى ولبيد وابن عباس وعلى بن أبى طالب وسيبويه والخليل بن أحمد، ومع الكندى والفارابى وابن الهيثم وابن سينا والصوفى وابن النفيس والبيرونى والخوارزمى وابن البيطار وابن رشد والغزالى وابن خلدون، ثم ينتقل إلى رفاعة الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومن تبعهم(٨).

وهو - أى العقل العربى - فى كل مرحلة من مراحل نموه ونضجه يتكىء على هذه القاعدة الثقافية سواء أكان طبيبا أم رياضياً أم اجتماعيا أم مؤرخاً، وقد أدى هذا الموضوع وبحكم التأثير المتبادل أن أخذ علماء الحقبة المعاصرة بإعادة العمل فى المادة العلمية القديمة والمادة الثقافية القديمة لإحيائها وإعطائها ثوباً معاصراً، ثوباً من المعاصرة وثوباً من «العلمية». وأخذت أدوات العلم المعاصر ومنجزاته التكنولوجية المتقدمة تستخدم على أوسع نطاق لتحقيق هذه الغاية.

أى عصرنة الماضى. وبطبيعة الحال فإن جوهر العمل على هذه المواد لم يكن نقدياً ولكنه كان تبريرياً وتعليلياً. وتغص المجلات والكتب وبرامج الإذاعة والتلفزيون

بالمئات بل والآلاف من العلماء المعاصرين الذين يساهمون بدورهم فى تسخير علمهم لصالح الحقبة الماضية ولصالح «العلم الماضى» والثقافة الماضية. ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك إنشاء مؤسسات علمية ترصد لها الأموال لإحياء العلوم القديمة كالطب الإسلامى على سببيل المثال. وهكذا فإن: «غياب تاريخية العلم فى العقلية العربية قد دفعت العقل العربى المعاصر بعيداً إلى الوراء فى أعماق التاريخ. وتحوّل دوره من صانع للمستقبل من خلال تطوير نظام العلم العربى المعاصر إلى مرمم للماضى ومزخرف له».

وفى اعتقادنا أن هناك ارتباكاً وخلطاً واضحاً فى العقلية العربية بين تاريخ العلم وتاريخية العلم فالاهتمام بالتاريخ لتطور العلم والمنجزات الإنسانية فى هذا المضمار، والإشارة إلى أعمال البارزين من العلماء فى إطار مرحلتهم التاريخية، أمر لايحتاج إلى تنويه سواء من حيث فائدته أم من حيث أهميته أم حتى من حيث عمليته كمدخل من مداخل فهم تطور الحضارة العربية خاصة، والإنسانية عامة، أما أن يتحول الاهتمام بتاريخ العلم إلى إغفال التاريخية العلم، بالتالى الدعوة إلى رسم النموذج العلمى الحديث على غرار النموذج العلمى القديم، أو الرضا بالإنجاز العلمى القديم وكأنه إنجاز علمى معاصر يشكل مبعث فخر للأمة وموضع رضا، فذلك ما لاينبغى أن يكون(١).

ومن جهة أخرى فقد أدى غياب المفهوم التاريخى لنظام العلم أن انزلقت المؤسسة العلمية العربية والعقل العربى فى اتجاه المحاكاة والتقليد فى العلوم، سواء من حيث المسافات أم من حيث البرامج أم من حيث القفز إلى نهايات العلوم دون وجود أرضية علمية مناسبة للاستفادة من هذه النهايات، ودون أن يكون لكل ذلك صلة بالواقع الاقتصادى أو الاجتماعى. لقد نشأت فى الوطن العربى نزعة واضحة فى هذا المجال هى «العلموية»، وأصبحت تشكل جزءاً من العقلية العربية وبخاصة النخبة المتعلمة والمتخصصة(١٠) ومؤدى العلموية أن الوسيلة إلى التقدم الحضارى هى فى تداول «أرقى» و«أحدث النظريات العلمية فى العلوم من كيمياء وفيزياء ورياضيات وبيولوجيا ووراثة وجيولوجيا والكترونيات وفضاء، وفى تدارسها وتعليمها، ودون التعرض للأسس الفلسفية الجديدة التى تقوم عليها هذه التطويرات أو القفزات العلمية، أو دون التعرض للتغييرات التى تفرضها مثل هذه القفزات والتجديدات العلمية على المفاهيم والفلسفات والأفكار العلمية والاجتماعية والسياسية السائدة. فى النزعة العلموية، يؤخذ أحدث العلم دون تاريخيته، وتتحول بذلك المادة العلمية وكأنها جهاز مستورد أو قطعة تكنولوجية

جديدة تتداولها الألسنة وقاعات الدرس والامتحانات، وتلتقى النزعة العلموية هنا وتتكامل مع النزعة التكنولوجية(١١). والتى تحاول تطوير المجتمع من خلال تكديس أحدث المعدات والأنظمة والأجهزة التكنولجية، دون التأكيد على الجانب الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى لعمليات الإنتاج والتطور التكنولوجية، إن كلتا النزعتين العلمية والتكنولوجية قد تعمقتا فى العقلية العربية المعاصرة خلال العقود الأربعة الماضية، وإن كان بعض الباحثين يشير إلى أن جذور هاتين النزعتين تعود إلى فترات قبل ذلك بكثير(١٢)، ساعد على ذلك غياب الرؤية التاريخية لسيرورة التطوير الصناعى، وأن الصناعة ليست قطعاً من العلوم أو جزءاً من معدات بقدر ما هى حركة اجتماعية تنتظم عمليات الإنتاج، وتقوم على أسس عميقة من العقلية العلمئية والتفكير العلمى والخبرة التكنولوجية، ولقد ترتب على هذه النزعات اللاتاريخية وبتأثير وسائل الإعلام ونتيجة لانعدام العمق والشمول فى الفكر والثقافة والفلسفة فى الحياة الفكرية العربية المعاصرة، وبالتالى العجز عن توظيف الفكر والفلسفة فى استقصاء المضامين العلمية العميقة للظواهر الإنتاجية ولظواهر تقدم المجتمعات من خلال ميكانيكيات العلم والتكنولوجية وغيرها ونتيجة كذلك لحالة الانبهار الحضارى الذى حل بالمنطقة العربية فجلعها تلهث وراء التقدم كتجميع فسيفسائى تراصفى لعناصر التقدم من علم يتمثل بجمع المعلومات، أو تكنولوجيا تتمثل بشراء الأجهزة والمعدات، أو معهد أبحاث يتمثل فى تجميع بعض المختبرات، أو جامعة تتمثل فى زيادة أعداد الخريجين أو ثقافة تتمثل فى إعادة واستعادة للتراث، نتيجة لكل ذلك تمعق الاختلال الكبير فى رؤية جوهر نظام العلم كظاهرة تاريخية. وتفاقم العجز فى تنشيط دينامية الجدل بين العلم الذى يتعلمه الدارسون والعقلية العربية والثقافة العربية، وعجز لكل عنصر من هذه العناصر على القيام بدوره فى تهيئة العقل العربى ليس لـ «تقبل العلوم» فحسب، على أهمية ذلك، وإنما للانتقال إلى «المرحلة العلمية» أيضاً.

ساعد على ذلك هذا الانقسام الذى استنته المؤسسة التعليمية العربية بتقسيم التعليم إلى «علوم» و«آداب»، والذى أدى إلى تقسيم «العلم» وتقسيم مفهوم نظام العلم إلى قسمين غريبين، وكأنه يراد للمجتمع أن يتحرك فى عقليتين مختلفتين: إحداهما عقلية أدبية، وأخرى عقلية علمية(١٣).

والنتيجة العملية لكل ذلك أن انحصر العلم فى فى قاعات الدرس وفى الكتب، وانطلق «اللاعلم» فى الحياة العامة من فكر واقتصاد وأدب وفنون وكل شأن من شئون الحياة، أن «اللاعلم» الذى نشير إليه هنا ليس هو بالضرورة الجهل بالمعنى

الحرفى، ولايعنى بالضرورة أن يكون «مضاداً للعلم» بالمعنى المطلق، ولكنه يكفى إن لايكون منتسباً للحقبة موضوع البحث حتى يصبح لاعلمياً بالنسبة إليها(١٤). وهذا اللاعلم هو فى جوهره فكر وثقافة وعلوم الحقبات الماضية والتى لاتزال تستأثر بالجزء الأكبر من فاعلية العقلية العربية المعاصرة، مضافاً إليها ما يحتاجه الوطن العربى من مزيج غير متجانس من أفكار وثقافات وعلوم المجتمعات المتقدمة. وإلى حد كبير، فإن التغيير الذى وقع فى الثقافة العربية بالمفهوم الشامل والعميق هو تغيير طفيف، أو فى أفضل الأحوال لا يتناسب مع البعد الزمنى والتاريخى لمحتوى هذه الثقافة.

ومن ناحية ثانية فإن طبيعة التطور الاقتصادى الذى يشهده الكثير من البلاد العربية، سواء فى مجالات الصناعة أم الزراعة أم الخدمات، ليعتمد أساساً وبشكل عام على استيراد الأجهزة والمعدات والأنظمة جاهزة، وبالتالى فإن المشاركة الفاعلة من قبل الإنسان العربى لم تتجاوز فى أغلب الحالات عمليات التشغيل والصيانة. أما التصنيع الأصيل وإنتاج السلعة من خلال الإبداع الذاتى، وهو ما يعبر عن العقلية الفردية والاجتماعية، فهو أمر لايزال محدوداً، ولهذا السبب وضمن مجموعة من الأسباب الأخرى السياسية الاجتماعية، لم يلعب التغيير الاقتصادى الذى أصاب المنطقة العربية خلال العقود القليلة الماضية دوره الحقيقى فى تغيير العقلية العربية.

إن الفكر والثقافة من جهة، والعمليات الإنتاجية من جهة أخرى، هما العامل الجوهرى والأكثر تأثيراً فى تغيير العقلية وتطويرها وتحديثها.

فى مجال الثقافة يتساءل أحد الباحثين: «ماذا تغير فى الثقافة منذ الجاهلية إلى اليوم؟»(١٥).

وفى مجال الإنتاج المعتمد على الذات تساءل: «ماذا تغير فى القدرة الإنتاجية العربية الذاتية منذ قرون حتى الآن؟».

بعبارة أخرى، ماذا تغير فى العقلية العربية منذ قرون حتى اليوم؟ فإذا تذكرنا أن نظام الإنتاج والفكر والثقافة هو الأكثر حسماً فى تغيير العقلية، أدركنا إلى أى مدى قد أثر التجميد الزمانى لمفهوم العلم على العقل العربى المعاصر، أو بعبارة أدق، إلى أى مدى قد أدى عدم وضوح مفهوم تاريخية العلم على ابقاء العقلية العربية أكثر التصاقاً بحقبات لاتعيشها ولاتنتمى إليها.

رابعاً: العلمية الخاصة

إن تناول العلم، والإشارة إليه كمادة معرفية مجردة منفصلة عن المجتمع، يعنيان بالضرورة أن يكون هذا «العلم» نوعا من المعلومات أو الأخبار بالنسبة إلى ذلك المجتمع، ومثل هذه المعلومات قد تعنى شيئاً كثيراً وقد تعنى شيئاً قليلاً وقد لاتعنى شيئاً، وفى هذه الحالة فإن «علم البشرية» بأسرها يصلح أن يكون مادة معرفة إخبارية، دون أن يعنى ذلك بالضرورة أيضاً أن يكون لهذه المادة دور حقيقى فى التقدم لذلك المجتمع المعين، ولأن كل مجتمع يصنع تاريخه ويتفاعل معه فى إطار التاريخية الخاصة لذلك المجتمع، فإن تفاعل المجتمع بمكوناته المختلفة، من اقتصاد وبيئة وثقافة، مع العلم كنظام معرفى متداخل فى النظام الاجتماعى برمته ومتفاعل معه، وبالتالى مؤثر فى تاريخيته الخاصة يكون ما نسميه «العلمية الخاصة» لذلك المجتمع. وهذه الظاهرة تطرح أمام المجتمعات النامية والتى لم تتطور مفاهيمها العلمية ومواقفها الاجتماعية والعقائدية من العلم، وبالتالى ثقافاتها وفلسفاتها وأفكارها بالاتجاه الأكثر علماً وعقلانية، تطرح أمامها إشكالية التركيب والتخليق بين المجتمع بقيمه وأفكاره واقتصاده وايديولوجيته وسياسته وثقافته وفنونه وإنتاجه وتكنولوجياته، وبالتالى عقلية هذا المجتمع من جهة عند لحظة معينة، وبين النظام المعرفى الجديد القائم على الرؤية العلمية والمحاكمة العقلية والخبرة والتجربة الإنسانية، أى نظام العلم من جهة ثانية، وحصيلة هذا التفاعل والتركيب والتخليق فى الإطار التاريخى العام وفى إطار العلمية العامة هى ما يحدد الملامح الرئيسية للعلمية الخاصة.

هذه الظاهرة التاريخية، أى العلمية الخاصة لأى مجتمع هى الأقوى والأكثر أهمية وفاعلية فى سيرورة التغيير وفى تحقيق النقلة الحضارية أو فى إعاقتها، وهى، فى حقيقة الأمر، الموضوعة التى تحدد الصورة النهائية للعلم فى عقل المجتمع بعد هضمه وتمثله ومعالجته خلال «ماكنته» الاجتماعية الخاصة، وهى التى تترجم كل ذلك إلى إنتاج مادى على شكل صناعة أو زراعة أو خدمات، أو إنتاج ذهنى على شكل فكر وثقافة وفن وإبداع. وإذا أخذنا المجتمع العربى نلاحظ أن العلمية الخاصة لمجتمعنا العربى قد أثرت تأثيراً بارزاً وخطيراً على كثير من المفاهيم العلمية الأساسية، وحولتها إلى مفاهيم تبتعد عن واقعها وتجردها من دورها فى تصعيد العملية الإنتاجية والإبداعية، فالملاحظ أن المفاهيم العلمية فى العقلية العربية مزعزعة وقلقة يعبر زكى نجيب محمود عن هذا الموقف بقوله:

«لما كانت جذورنا الثقافية نابتة من وراء الواقع المادى، والإدراك عندها لايكون بالحواس وإنما يكون بالإلهام، فلقد نشأت فى نفوسنا كراهية لما هو مادى يندرج فى

نطاق الحواس، وكان حتماً علينا أن يجيء إيماننا بالعلم الطبيعى الذى هو أبرز سمات العصر.. إيماناً تساوره الشكوك.. ومن هنا انشطرت حياتنا بازدواجية أخرى فمن الوجهة النظرية نتشكك فى العلوم وقدراتها، ومن الوجهة العملية نقبل بكل نفس راضية على ما تنتجه تلك العلوم من ثمرات(١٦).

بمعنى آخر، أن العلوم الطبيعية التى لها الصدارة المطلقة من حيث تغلّبها فى العقلية الغربية والإيمان بها، ومن حيث الدور الذى لعبته فى تنوير الفكر الأوروبى المعاصر منذ عصر النهضة، وفى تصعيد اقتصادات هذه العلوم قد تحولت فى إطار العلمية العربية الخاصة إلى علوم تعامل بالشك، وينظر إليها بالريبة وعدم الاطمئنان. بل تحرف وتسفه أحياناً كثيرة فى جوهرها العلمى لتصبح مادة للوعظ أو التأمل الغيبى الساذج(١٧)، وبذا تعيش العقلية العربية حالة من الانفصام تجاه العلوم الطبيعية تريدها ولا تؤمن بها، تستعمل منجزاتها ولاتقبل بمقولاتها.

فإذا أضفنا ما فى العقلية العربية المعاصرة من رصيد خرافى(١٨) يشمل مساحات واسعة منه، وعلى مستويات مختلفة من التعليم والتأهيل، ابتداء من الفلاح البسيط وانتهاء بأساتذة الجامعات فى الكيمياء والفيزياء والعلوم والجيولوجيا(١٩)، وإذا أضفنا إلى ما فى الحياة العربية المعاصرة من قوة للسلطة وسيطرتها على منافذ الفكر والعلم والثقافة، وضيق وتزمت ولا عصرية فى فهم الدين والتراث، نلاحظ أن العقلية العربية المعاصرة فى موقفها من العلم تسلك سبيلاً متعرجاً تسوده الفوضى ويعمه الارتباك والاستعداد للتراجع فى أى لحظة عن المقولة العلمية والبرهان العقلى. بمعنى آخر، أن العقل العربى بحكم الثقافة وحكم ضغوط الواقع لم يحسم بعد دور العلم فى التاريخ، بل هو على استعداد فى كثير من الأحيان لإخضاع الفكر العلمى والحقائق العلمية لتكون أداة سياسية أو دعاوية أو حتى خرافية. وبالتالى أدى ذلك لأن يشعر الإنسان العربى (صاحب العلم أو غير صاحبه) بأن قوانين العلم لاتحكم الطبيعة وبالتالى لاتحكم مصير الإنسان ومستقبله وإنما هو يخضع هذه القوانين لاقتناعاته الذاتية ورؤياه الخاصة والتى تتأتى عن واقع قلق غير مستقر ومحبط فى أغلب الأحيان، أما أفراد المواطنين فإنهم يقبلون ما يقال لهم باسم، العلم لأن الأمة برمتها لم تتح لها الفرصة للانخراط فى نظام العلم بمجمله أو بعمقه فى إطار كل ذلك، وحتى يتمكن العقل العربى من التعايش مع كل هذه المتناقضات، وبالتالى عدم الثورة عليها أو الانتحار بسببها سلك سبيل الفصل بين العوامل، وتجزىء الرؤية واجتزاء التحليل والنتائج ومراصفة المتغيرات إن الانخراط أو الانزلاق فى هذا الاتجاه، والذى يبدو

أنه قد تأصل على مدى العقود والقرون، قد أفقد العلم نظاميته وخرم العقل العربى من التعامل مع العلم كنظام حياة ونظام قيم ونظام تغيير وهنا انحدرت العلمية الخاصة لتصبح ذات طابع توفيقى تنصاع إلى الواقع وتتعايش معه دون أن تكون أداة فاعلة فى تغييره.

والتغيير الذى نقصد هنا ليس بمفهوم التغيير الفوقى الذى يتناول أشكال المؤسسات أو أشخاصها بقدر ما هو ذلك التغيير الذى يصل إلى صميم موقف الإنسان من مشروع الحياة، ومشروع الحضارة، ومشروع المواطنة ومشروع التقدم، وقد يكون من باب تقرير الواقع أن نقول إن هذه المشاريع لاتزال غير واضحة فى العقل العربى، ولايزال دور العلم فيها غير محدد.

إن دور التراث فى العقلية الاجتماعية يترك عموماً بصمات بارزة على العلمية الخاصة لذلك المجتمع وتعلق المجتمع العربى المعاصر بالتراث العربى، بقضه وقضيضه، وغثّه وسمينه، مسألة لاتحتاج إلى كثير من التنويه وقد أدى ذلك بطبيعة الحال إلى أن تتأثر المفاهيم العلمية المعاصرة بالألوان التى يحملها التراث، إما باتجاه استنكارها كما هو الحال بالنسبة إلى نظريات التطور (داروين ومندل) أو التحليل النفسى (فرويد) أو الاقتصاد والتاريخ (ماركس) وإما باتجاه إعطائها مفهوماً خالصا مستمداً من التراث كما هو الحال بالنسبة إلى الطب (ابن سينا) والاجتماع (ابن خلدون) والبصريات (ابن الهيثم) والرياضيات (الخوارزمى) والفلسفة (الكندى والفارابى). الخ. وهذا بحد ذاته توجيه للعلمية العربية الخاصة المعاصرة يبعدها عن معاصرتها، ويبعدها عن التعبير عن مرحلتها التاريخية ذاتها، ويجعلها أسيرة للمفاهيم التى طورتها، بجدارة وثقة، الأجيال السابقة من العلماء فى حقبة سبقتنا بقرون.

كذلك فقد أثر ولايزال يؤثر فى العلمية الخاصة للمجتمع العربى الموقف السلفى التقليدى التراثى من العقل - والإنسان - والعلم - والطبيعة، وهو أمر كان، ولايزال، منذ عدة قرون موضع جدل هائل ولم يحسم بعد، ولم يصل المجتمع العربى فيه إلى نقطة محددة. صحيح أن الحقبة المعاصرة تشهد اعترافاً علنياً أكبر بدور العقل والعلم فى حياة الإنسان، وبقدرة الإنسان بالتالى على تغيير معطيات الطبيعة (بلا حدود) إلا أن هذا الاعتراف العلنى مازالت وسائط الثقافة العامة وأجهزة الإعلام، وكذلك أنظمة التعليم ومؤسساته، تعمل على طمسه وإضعاف قوته من حين لآخر، والتشكيك فيه بشكل لايسمح للعقل العربى (وبخاصة فى مراحل تكوينه لدى الناشئة) أن يطمئن اطمئناناً لارجوع عنه. وأن: قوة العقل البشرى

وقدرته على مواجهة تحديات الوجود هى قدرة غير محدودة وغير ناضبة فى الوقت نفسه، وهى قوة قادرة على مواجهة التحديات وعلى تغيير معطيات الطبيعة فى إطار التاريخية العامة للجنس البشرى. نجد هذا الطمس المتواصل المقصود، أو غير المقصود، والمتولد عن رغبة معاصرة فى تأكيد عجز العقل البشرى وعجز العلم، أو المتولد عن قوة الاستمرار، لابد له من مراجعة.

ولابد من القول هنا بأن أى نظرية فى هذا المجال أى «عجز العقل البشرى» لانعتبرها ممثلة فعلاً لموقف الدين الجوهرى من هذه المسألة باعتبار أن ما ورد من نصوص قرآنية أو من أحاديث متواترة لاتشير إلى هذا المفهوم بأى شىء من التفصيل. وبالتالى فإن ما يحمله التراث العربى الإسلامى فى هذا الموضوع هو اجتهادات وتفسيرات لمجتهدين ومفسرين ليس إلا، كذلك فإن العديد من التفسيرات التى تشير إلى عجز العقل والعلم قد وضعت إما عن حسن نية للمحافظة على ما اعتقد المفسرون آنذاك أنه قد يمس الدين، وإما قد وضعت مجاراة لظروف سياسية اجتماعية سائدة آنذاك، وإما لطبيعة المرحلة التى كان يمر بها المجتمع الإسلامى آنذاك.

لقد مرت قضية العقل في تاريخ الفكر الإسلامى بمراحل أساسية ثلاث:

المرحلة الأولى: ما قبل الخلافة الأموية، ولم يكن الموضوع آنذاك قد أثير وإنما كان هناك القرآن والسنة دون ظهور الإشكالات السياسية الفلسفية والفلسفة الدينية.

المرحلة الثانية: وهى مرحلة البحث عن دور العقل فى الفكر الإسلامى، واستمرت هذه المرحلة حتى القرن الرابع الهجرى حيث دافع المعتزلة ومن تأثر بأفكارهم حتى إخوان الصفا عن دور العقل وأعطوه المرتبة الأولى، وذلك وسط المعارضة الهائلة من المؤسسة السياسية ومن الفرق الأخرى.

المرحلة الثالثة: وهى التى أعقبت القرن الرابع أو الخامس الهجرى حتى بدايات الحقبة المعاصرة، حيث انتصرت قوة الدولة وفكرة الأشاعرة(٢١)، وتراجع دور العقل، أو تراجع إيمان الإنسان العربى بدور العقل وقدرته وحتى كونه مؤهلاً للبحث فى بعض المسائل وترك مسائل أخرى(٢٢).

وبالترافق مع قضية العقل كانت العناصر الأخرى من المربع ونعنى بها الإنسان (وقدرته أو عجزه، اختياره أو إجباره حريته أو عبوديته) والعلم (أو الفلسفة) والطبيعة كانت تتحرك بالاتجاه نفسه تقريباً، مع فارق زمنى واضح. حيث نلاحظ أن الحقبة الأموية - الفكر المعتزلى - كان الاهتمام فيها يتجه بالدرجة الأولى نحو

مسألة العقل والإنسان، فى حين أنه فى الفترة التالية، أى العصر العباسى الأول ومنتصف العصر العباسى الثانى، قد تركز على مسألة العلوم والفلسفة والطبيعة (الغزالى، ابن رشد، إخوان الصفا.. الخ). والأسباب كثيرة ورغم مدافعات العديد من المفكرين الإسلاميين البارزين أمثال ابن رشد والقاضى الشوكانى، انتصرت الفكرة المناوئة لمبدأ سيادة العقلانية والعلمية والإنسانية، وأخذ هذا الانتصار يعمل ببطء وتواصل فى جسم الثقافة العربية الإسلامية، ويشق أخاديد هائلة فى بنيان العقلية العربية تضعف الثقة بالعقل وتشكك فى قدرة الإنسان، وتستهين بدور العلم والانتصارات العلمية، ساعدت على ذلك بطبيعة الحال الظروف الاقتصادية الاجتماعية المتردية التى أخذت باجتياح الوطن العربى والإسلامى مع منتصف القرن الرابع الهجرى، مروراً بالحكم العثمانى إلى حقبة الاستعمار الأوروبى وحتى بدايات عهد الاستقلال الحديث. ومع الاستقلالات العربية المعاصرة بدأ توجه متواضع (سبقته إرهاصات جيدة)(٢٣) نحو إعادة الاعتبار لهذه الموضوعة، وذلك من خلال الاندفاعة السياسية التى صاحبت حقبة الاستقلال، إلا أن هذا التوجه سرعان ما أصابه الركود أو الانتكاس فى بداية السبعينيات وعاد التشكك العربى فى العقل والإنسان والعلم والطبيعة يطفو على السطح، ولكن بأشكال جديدة وتحت عباءات بالغة العصرية فى بعض الأحيان. وبطبيعة الحال أثر ذلك جذرياً فى العلمية الخاصة للمجتمع العربى المعاصر وأوقعها فى الوقت نفسه فى أزمة بالغة الخطورة.

«تتمثل هذه الأزمة فى أن العلمية العربية الخاصة تنتظر فى عقلها الباطن من التراث ما لايستطيع أن يقوم به التراث من حل مشكلات العصر ومواجهة تحديات المستقبل».

وقد يكون الانقطاع الحضارى للتراث الفكرى والعلمى فى بلادنا سبباً جوهرياً لذلك(٢٤) ولكن الأمر الأكثر خطورة هو الإصرار على عدم إدراك الحقبة المعاصرة من خلال مضامينها ومتطلباتها.

خامساً: جماهيرية العمل العلمى أو مسألة إخوان الصفا

تثير دراسة المسيرة العلمية فى التاريخ العربى الإسلامى سؤالا فى غاية الأهمية ألا وهو:

«لماذا لم يقيض لهذه المسيرة العلمية التى ازدهرت فى شتى العلوم والفنون، وأخصبت وأنتجت الأدب والثقافة والفكر والفلسفة والعلم، ونقلت علم اليونان وفلسفتهم وعلوم الهنود والفرس وتجربتهم، وتمثلت ما نقلته ووعته واستوعبته،

وأضافت عليه.. لماذا لم يقيض لهذه المسيرة العلمية الزاهرة أن تستمر وتتواصل وتتصاعد لتتحول إلى ثورة علمية وإلى "نهضة" حديثة بدلا من أن تظهر هذه النهضة فى أوروبا؟ بعبارة أخرى لماذا واجهت المسيرة العلمية العربية سقفاً ليس بعيداً تماماً مما وصل إليه الإغريق أو الفرس أو الرومان وارتدت عند ذلك السقف ثم أخذت بالانحدار؟ وبطبيعة الحال رافق ذلك الانحدار.. الانحدار الحضارى العام... بمعنى آخر: ما الذى وقع للعملية الخاصة آنذاك حتى ضعفت وفقدت ديناميكيتها وتحولت إلى حركة مكرورة لعدة قرون؟».

هذا السؤال

أما مسألة إخوان الصفاء... فكما هو معلوم نشأت هذه الحركة العلمية السرية فى البصرة فى القرن الرابع الهجرى/ العاشر الميلادى، وكان لها فروع فى بغداد ومدن أخرى.

وكان من أبرز أعضائها المقدسى والزنجانى والمهرجانى والعوفى وغيرهم، صنفوا خمسين رسالة فى العلوم والفلسفة. وبثوها بين الوراقين ووهبوها للناس، وكانوا يجتمعون كل أسبوع للمداولة والمذاكرة ورتبوا أنفسهم على رتب ومنازل، وكانوا فى كل مناسبة يشيدون بذكر العلم والمعرفة والنظر فى جميع الموجودات والبحث عن مبادئها، وعلة وجدانها، ومراتب نظامها، والكشف عن كيفية ارتباط معلولاتها، وكان رأيهم، أن النجاة لاتكون بالعبادة والأخلاق فقط بل بالإحاطة بالعلوم والمعارف أيضاً، وكانت غايتهم نشر علم ومعرفة لا حدود لهما، ثم إقامة حكومة على رأسها صفوة هؤلاء العلماء، ثم تطبيق هذا العلم والمعرفة على الحياة الفردية والاجتماعية العلمية.

هذا وعلى الرغم من سريتهم وتقيتهم وعدم إقحام أنفسهم بالمسائل الدينية مباشرة، فقد نقم عليهم ورموا بالزندقة من العلماء المتزمتين وأحرقت رسائلهم فى بغداد(٢٥).

أما أن يكون إخوان الصفا جمعية سرية سياسية فهذا أمر غير قوى الاحتمال، وهم ليسوا الجمعية السرية السياسية الأولى، ولم يظهر لهم نشاط سياسى بالمعنى العملى المباشر. والسؤال الذى تثيره هذه الواقعة التاريخية هو: ما الذى يدفع جماعة من "العلماء" أن يؤلفوا الرسائل العلمية ليتداولوها بشكل سرى ويهبوها للناس ويبثوها لدى الوراقين؟ ولماذا يتآلفون على شكل جمعية تناقش العلم والمعرفة وتدعو إليها جهراً وسراً، وتخفى نفسها عن أعين السلطان والفقهاء وعلماء الدين المتزمتين؟

ونحن دون محاولة منا لإهمال الاحتمالات السياسية ونشاط الحركات السرية فى ذلك الوقت ودون إهمال الواقع الاقتصادى الاجتماعى آنذاك نستطيع أن نزعم الآتى:

- إن الصعود العسكرى والسياسى الذى شهدته الدولة العربية الإسلامية كان صعوداً سريعاً ولم يستغرق أكثر من قرن تقريباً، وفى هذه الأثناء لم تكن البوتقة الحضارية الجديدة قد فرغت من صهر التركيبة الجديدة.

- إنه فى الوقت الذى بدأت ثمار التركيبة الحضارية في النضج فى القرن الرابع الهجرى وأخذ فكر "الأمة الجديدة" وفلسفتها وثقافتها وعلومها فى التبلور، بعد استقرار الأوضاع العسكرية، وتمازج الثقافات، وانخراط المفكرين فى الدراسة والبحث والتنظير والترجمة والحوار والتأليف ، فى هذا الوقت بدأ البنيان السياسى والعسكرى للأمة فى التصدع وراح الخط البيانى فى هبوط سريع أدى . فيما أدى إليه، إلى تصدع البنيان الاجتماعى وتردى أحوال الرعية بشكل ملفت للنظر ابتداء من قمة الهرم فى الدولة، وانتهاء بالمواطن البسيط(٢٦).

- انعكس هذا التصدع والانهيار فى النظام الاجتماعى السياسى على "نظام العلم" القائم الذى كان لايزال فى بداياته، فأخذ هذا النظام بالتصدع أيضاً، ولكن بسرعة أكبر بسبب هشاشة هذا النظام ، وبسبب الضغوط الهائلة التى كان يتعرض لها من السلطة من جهة ومن رجال الدين من جهة أخرى، فأخذ أهل "العلم" فى التستر والاختفاء(٢٧).

- فى الوقت الذى كان رجال الدين والفلاسفة والمفكرون يبحثون عن الخلاص من خلال العودة إلى أصول الدين وإحياء علومه وتخليصه مما علق به، كما حاول الغزالى وسواه. ابتدأ نفر من أصحاب العلم يدركون أن خلاص الأمة هو بإدراكها الفلسفة والعلوم (الطبيعية) والتمكن منها من خلال العقل والفلسفة (المعتزلة، إخوان الصفاء) والسيطرة عليها واتقانها . وبالتالى رؤية الدين والشريعة من خلال الفلسفة والعلم والعقل (المعتزلة وإخوان الصفاء) بدلاً من رؤيته من خلال القياس والنصوص والنقل (الأشاعرة)(٢٨).

- ومن هنا أصبح جلياً لهؤلاء أن هذا التغيير المنشود نحو علمنة الرؤية الاجتماعية للدين والشريعة لا تتم إلا من خلال تعميم المفاهيم العلمية على عامة الناس، حتى يستطيعوا أن يغيروا نظرتهم ، ويعدلوا من مواقفهم لتكون متوافقة مع ما يقول العقل والعلم.

- ومن جهة أخرى، ففى الوقت الذى بدأت ثمار الترجمة ونقل العلوم توشك أن

تؤتى أكلها، بدأ انهيار اللغة فى ألسنة الناس، وبخاصة أن اللغة وعلومها كانت قد وصلت عصرها الذهبى فى القرنين الأول والثانى للهجرة، وبالتالى ازداد ابتعادهم وعدم استيعابهم لما يقوله أهل العلم، وبدأت المشاغل الحياتية اليومية لأفراد الشعب وخوفهم وقلقهم على مستقبلهم تحتل الدرجة الأولى فى سلم أولوياتهم، وهكذا، فقد "نظام العلم" آنذاك الأرضية الاجتماعية العريضة التى كانت مرشحة للأستناد إليها، والتى يمكنها هى فقط أن تحول ذلك النظام إلى ظاهرة اجتماعية قادرة على النمو والتعاظم. وكانت جهود إخوان الصفا محاولة لتصحيح هذا الأمر وإعادة العلاقة بين العلم وبين عامة الناس إلى ذلك الوضع المطموح إليه.

– إضافة إلى ذلك فإن سوء الأحوال الاقتصادية وخوف الناس على أموالهم دفعا بهم إلى خزنها وإخفائها وقد أدى ذلك إلى حرمان نظام العلم من أى فرصة حقيقية للاستثمار حتى يتم الربط بين الضرورة الاقتصادية والضرورة العلمية، وبخاصة أن رؤوس الأموال والثروات الضخمة التى كانت تتأتى للهيئة الحاكمة من وزراء وأمراء وقواد الجيش كانت تستنزف استنزافاً مزرياً فى الترف والرفاهية والقصور والرياش والجوارى، ولذلك كانت عجلة الاقتصاد تحرم من أى استثمار جديد يوظف لتوريد الثروة من خلال إنتاج يشارك فيه أفراد الشعب، وبذلك فقد نظام العلم واحداً من أهم الأسس التى تعطى لأى عملية خاصة ديناميية الجدل التاريخى والتوجه نحو النمو والتعاظم على غرار ما شهدته أوروبا إبان نهضتها ألا وهو تنامى الضرورة الاقتصادية لغايات النمو الاقتصادى الاجتماعى (٢٩).

– لقد كان التدهور فى النظام العربى برمته سريعاً بعد القرن الرابع الهجرى، واستمر هذا التدهور لعدة قرون ، لم ينته إلا فى أوائل أو منتصف القرن العشرين الميلادى(٣٠) وإضافة إلى ما ذكرناه، فقد أدى الانهيار الداخلى إلى اختفاء الحرفيين وهجرتهم إلى الأماكن الآمنة فى ظل ملك أو أمير أو سلطان يقدمون جهودهم ثمناً لسلامتهم، دون أن تكون لهم القدرة على تحويل هذه الجهود إلى نشاط اقتصادى عام يصب فى الثروة الكلية للأمة، ويساهم فى تنشيط اقتصادها، وفى البحث عن مزيد من "العلم" لهذه الغاية . وبذلك فقد نظام العلم العربى مرة أخرى إحدى دعائمه الرئيسية ألا وهى فئة الحرفيين والصناع المهرة القادرين على تحويل الأفكار العلمية إلى حقائق مادية تأخذ دورها فى العملية الإنتاجية من جهة، وفى رفد إمكانات التقدم العلمى من جهة أخرى (٣١).

– أما المعركة بين المعتزلة أوالأشاعرة، أو بين أهل العقل وأهل النقل فلم تحسم إلا

متأخرة نسبيا وبعد تفاقم التصدع الكبير فى النظام السياسى الاقتصادى والنظام الاجتماعى والعلمى. وفى الوقت نفسه حسمت هذه المعركة لصالح النقل ضد العقل. فكانت ضربة شبه قاصمة وجهت إلى العملية الخاصة فى ذلك الوقت، أضعفت من موقفها وأرهبت العامة من الانخراط فيها وأتاحت الفرصة للحكام من ترك وفرس وسواهم لإسكات صوت المعارضة السياسية تحت غطاء محاربة الكفر والإلحاد والفلسفة والزندقة، وجند الحكام بعض المتكلمين لهذه الغاية، وبذلك ازداد اغتراب العلم والعلماء وعظمت عزلتهم، وأمعن نظام العلم فى الوهن والذبول(٣٢).

– وفى هذه الحقبة تم القول بسد باب الاجتهاد، ليس بناء على إجماع للفقهاء والعلماء وإنما تعبيراً عن الشعور بالنقص والضعف ، ومنذ ذاك الحين وقف سير التشريع الإسلامى ومضى عصر الابتكار وبدأ عصر التحجر(٣٣). وكان إقفال باب الاجتهاد فى جوهره تعطيلاً وكبتاً للقوى العقلية المبدعة ، ودعوة إلى الوقوف تحت سقف لا يجوز تجاوزه، ولم تكن تلك الضربة القاصمة موجهة إلى الدين والشريعة وحسب، وإنما شملت بنتائجها نظام العلم بكامله لأنها فرضت حجراً غير معلن على العقل والفهم والفكر، وبذلك أصابت العدوى العلوم والفنون الأخرى ، حتى كأن الاجتهاد الذى منع هو الاجتهاد فى كل علم وفن ، فلم يكن أدب غير الأدب القديم ولا لغة غير الألفاظ القديمة، حتى كأن العالم الإسلامى كله أصيب بالعقم (٣٤)، وكان الضحية الأولى لهذا الحدث والذى استمر حتى يومنا هذا نظام العلم العربى الإسلامي ذاك وبذلك فقدت العلمية الخاصة لتلك الحقبة آخر فرصة لها للنجاة.

وهكذا نرى ونزعم أن أعمال إخوان الصفا كانت محاولة لإعادة الحياة للعلمية الخاصة من خلال إيصال العلم إلى العامة، حتى يستمد العلم قوته واستمراريته وحيويته ومن خلال وقف التدهور فى العلمية الخاصة، لعل هذا يقدم تفسيراً لمسألة إخوان الصفا، والأهم من ذلك كله أنه يقدم تفسيراً ولو جزئياً لعدم قدرة العلمية الخاصة لتلك الحقبة على النمو والتعاظم، لكى تحدث النهضة الحديثة أو الانقلاب العلمى الذى شهدتها أوروبا.

العلة إذاً حسب زعمنا:

إن نظام العلم العربى، كونه كان حديثاً لم يستطع أن يغير من العقلية العربية باتجاه العلم، ولم يتمكن أن يغير من المفاهيم العربية آنذاك، ولم تتح له الفرصة أيضاً لكى ينتقل إلى القاعدة العريضة من الناس فيغير موقفها الفلسفى من الفكر ومن الحياة ومن العقل ومن الطبيعة، وبالتالى يحقق النقلة العقلية الضرورية، هذا فى حين وقع تصدع النظام السياسى الاقتصادى الذى يشكل ضرورة أساسية

لازدهار العلمية الخاصة فى وقت مبكر، وأطبق على نظام العلم فى الوقت نفسه، الحجر العقلى الذى فرضه إقفال باب الاجتهاد وما تبعه من تراجع وانحدار.

سادساً: حول اللغة

الخلاف حول اللغة مسألة ليست جديدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن دور اللغة فى تداول المعلومات ، وفى توظيف المعرفة وفى نقلها وتواصلها وتحديدها، وأحياناً توليدها (باعتبار اللغة أداة من أدوات الفكر) أمر لايحتاج إلى كثير من التنويه، وتلعب اللغة فى نظام العلم دوراً بارز الأهمية ، وأكثر مما يبدو للوهلة الأولى، وهنا لابد من الإشارة إلى جانبين للغة وهما:

- الجانب الاجتماعى.
- والجانب الأدائى.

فبالنسبة إلى الجانب الاجتماعى نلاحظ أن نظام العلم كظاهرة اجتماعية يستدعى أن تكون هناك لغة قادرة على إحداث التواصل بين صاحب العلم وبين المجتمع، وكلما كانت اللغة أسهل تناولاً وأعلى كفاءة كلما ساعد ذلك على:

- زيادة دينامية التبادل المعرفى بين "أفراد العلماء وبين المجتمع".
- زيادة دينامية تغيير العقلية الاجتماعية، وبالتالى المساهمة فى نقلها من مرحلة معرفية إلى مرحلة معرفية أكثر تقدماً.
- زيادة دينامية التبادل المعرفى بين أفراد العشيرة العلمية الواحدة.

وإذا استعملنا تعريف إخوان الصفا للعلم بأنه "صورة المعلوم فى نفس العالم" فإن نظاماً عملياً دون لغة يصبح بالضرورة صورة مشوهة عند تداوُلها.

أما الجانب الأدائى، فإن نظام العلم فى داخل اللغة ذاتها بحاجة إلى تطوير لغة داخلية أو لغة علمية تتجاوز فيها الاعتبارات التقليدية للغة ويخضعها إلى معايير ومقاييس وتحديدات خاصة به: تبتدىء بتحديد المعانى بشكل لا يصلح ولا يقبل معه المجاز أو صور البلاغة أو المترادفات، ومروراً بتوليد معان جديدة للكلمات وإعطاء ظلال المعانى معانى خاصة جديدة وانتهاء بالاشتقاقات والتركيبات والإشارات والاختصارات والرموز وبتطور نظام العلم تصبح هذه اللغة الداخلية أو اللغة العلمية جزءاً لا يتجزأ من نظام العلم ذاته ومن جوهر المعرفة العلمية برمتها على أن العلمية الخاصة المتنامية من شأنها أن تقلل من الحواجز والثغرات بين اللغة المتداولة واللغة العلمية وذلك لإتاحة الفرصة للتفاعل المعرفى بين طرفى اللغة: الإنسان العادى والعالم (٣٥).

ولقد شهد المجتمع العربى فى هذا الصدد إشكالاً تاريخياً كان منذ نشأ ولايزال حتى الآن. يلعب دوراً غير إيجابى فى العلمية الخاصة للمجتمع العربى، مما أثر تأثيراً هائلاً على مفهوم العلم و"قطع المعلومات" فى العقل العربى المعاصر وذلك على النحو التالى:

١ - كمال اللغة

خلافاً للكثير من لغات العالم، فإن المفهوم السائد عن اللغة العربية فى الثقافة العربية أنها بلغت كمالها وتمام نضجها قبل قرون من بدء نظام العلم العربى، ومن احتكاك العرب بالثقافات ذات الإنجاز العلمى أو الفلسفى المتميز كالثقافة اليونانية والهندية والفارسية... إلخ، وكان هذا الكمال، كمال أدب بالضرورة وليس كمال علم، وبالتالى فإن أساليب اللغة وميكانيكياتها ومطواعيتها وأوزانها وأنماطها، وربما فلسفتها هيأت لهذا الاتجاه.

واكتسب كمال اللغة العربية، منزلة خاصة فى الضمير العربى وفى الثقافة العربية مما لا يحتاج إلى تنويه.

هذا فى حين أن العلم، كما أسلفنا، يتطلب تطويره كنظام لغته الخاصة التى يجب أن تشتق من اللغة الأم بصورة أو بأخرى. ولذا بدأت الحركة العلمية العربية سواء الماضية منها أم المعاصرة بالترجمة والنقل من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية الفصحى السليمة.

٢ - ازدواجية اللغة

إلا أن نظام العلم العربى القديم سرعان ما جابهته ازدواجية اللغة والانحدار التدريجى نحو العامية، كما تجابه الازدواجية نفسها نظام العالم العربى المعاصر، وأدى هذا الأمر إلى زيادة الهوة بين لغة أهل العلم ولغة عامة الناس، وتحول العلم إلى لغة غير متداولة، وبالتالى فقد جزءاً كبيراً من قدرته على التغلغل، وفقدت اللغة جزءاً كبيراً من دورها فى توصيل المعرفة ونقلها، وهذا عمل فى الماضى كما يعمل فى الحاضر على إضعاف العلمية الخاصة، وتقليص أبعادها الاجتماعية، وحرمان فئة الحرفيين على وجه الخصوص من رفد الحركة العلمية بمقدارتهم وإمكانات إبداعاتهم.

٣ - اللغة الغامضة

وإذا استثنينا المتمكنين من علمهم ومن لغتهم وهم قلة بكل معنى الكلمة، فإن

صاحب العلم المعاصر قد يدرس بلغته العربية أو بلغة أجنبية ويتعامل في حياته اليومية بلغة عامية، ويرجع إلى المراجع بلغة أجنبية، ويفكر تفكيراً مزدوجاً بشكل أو بآخر، وبسبب عدم تطوير لغة علمية عربية معاصرة فقد أصبحت اللغة العلمية فى العقل العربى خليطاً غير متجانس وغير متماسك وغير محدد، سواء فى مصطلحاته أم فى رموزه واختصاراته ومعانيه.

نتيجة لكل ذلك فقد ساعدت إشكالية اللغة فى أبعادها التاريخية والتراثية والاجتماعية والمؤسسية على جعل المقولة العلمية فى العقل العربى بعيدة عن الضبط والتحديد، مما أبطأ من تطوير العقلية العلمية بكل أدواتها ورموزها سواء بالنسبة إلى طالب العلم أم لعامة الناس، وهى قضية لا يمكن تجاهلها حين يتناول البحث النظام العلمى بكامله، وحين يكون التركيز ليس على قدرة النخبة على التعامل مع العلم بل حين يكون الهدف هو المجتمع بكامله: الكتابة العلمية والتعبير العلمى والتأليف العلمى والتفكير العملى، كل ذلك يستلزم أداة رئيسية هى اللغة، وهذه الأداة لاتزال بحاجة إلى مزيد من الاستعمال ومزيد من التطويع ومزيد من التطوير ومزيد من التحديد ومزيد من التوحيد ومزيد من التوصيف حتى تصبح جزءاً من علمية خاصة عصرية ومتطورة.

أما الحديث عن العلم باللغات الأجنبية فهو حديث عن "معلومات" وحديث عن "أخبار" وحديث عن «كتب علمية»، وليس حديثاً عن علم وعقل علمى وتفكير علمى بكل ما يعنيه البعد الاجتماعى والمعرفى للموضوع.

وفى غياب ذلك ستبقى أداة العلم المشتركة ضعيفة ومهزوزة، وستبقى الثقافة العلمية ضحلة وهشة تفتقر إلى الدسم ذلك أن بديهيات الأمور تدل على أن الفكر المعمق يتطلب أدوات لغوية مناسبة العمق والتركيب. وأن تطور الفكر العلمى كان مقترناً فى جميع الأحوال بتطور أدوات التعبير وفى مقدمتها اللغة. الثقافة العلمية جزء أساسى من نظام العلم. والثقافة العلمية لاتعنى فقط الكتب المبسطة عن العلم وعن الظواهر الطبيعية بقدر ما تعنى التفكير والكتابة والمخاطبة والاستعمال والتناول اللغوى والعلمى الصحيح فى كل شأن من شؤون المعرفة وفى كل توجه من توجهات النشاط العقلى. ومن خلال اللغة العلمية فقط يمكن أن تتمازج الثقافات القطاعية وتتداخل وتتفاعل لتنتج الجانب التعبيرى من العلمية الخاصة، إن اللغة هنا لاتعنى فقط المفردات والمصطلحات بقدر ما تعنى روح المفاهيم وجوهر الأفكار القابلة للتداول والواجبة الانتشار على كل مستوى وصعيد. إن ما نراه اليوم فى العقل العربى من انفصام قائم بين "لغة العلم" و"لغة الأدب" بين "لغة الحياة"

و"لغة التراث" بين "لغة الضرورة" و" لغة الفيزياء" و"لغة الفلسفة" بين "لغة العالم"و "لغة الحرفي" بين "لغة هؤلاء" و"لغة السياسة"، كل ذلك يعمل على قطع قنوات الاتصال في العقل العربي ويؤكد فيه النظرة التجزيئية التراصفية لنظم العلم برمته، وهو أمر عاني منه نظام الوطن العربي القديم بصورة أو بأخرى(٣٦).

سابعاً : العقل العلمي

على الرغم من أننا حريصون على عدم الانزلاق في التشبيهات التاريخية غير الضرورية أو المجتزأة من المسيرة الكلية، ألا أننا في هذا المجال ومع كل التحفظات العلمية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يقتضيها المقام نرى أن هناك صلة من نوع ما، أو عاملاً مشتركاً من نوع ما ،بين إخفاق المشروع الحضاري العربي في العصر الوسيط في تحقيق الثورة العلمية أو "النهضة" وإخفاق المشروع الحضاري العربي في القرن العشرين في تحقيق نقلة نوعية للأمة العربية من موقع التخلف إلى موقع التقدم (٢٧). هذا العامل المشترك هو الإخفاق في تكوين العقلية العلمية لدى المجتمع والإخفاق في نقل العقل العربي من مرحلة ما قبل العلمية إلى المرحلة العلمية.

وفي اعتقادنا أن العصر الحديث بكل ما فيه من قوة متزايدة لنظام العلم. وأن المستقبل بكل ما يحمل من قوة متعاظمة للعلمية وللنظام برمته يؤكدان المقولة التالية:

"تكوين العقل العلمي للمجتمع بمتعلميه وأخصائييه وأفراده وبمؤسساته وبجماعاته، أي بث الروح في العلمية الخاصة شرط أساسي لنجاح المشروع الحضاري والانتقالي من التخلف إلى التقدم".

ولا خلاف على أن تكون العقل العلمي سواء على مستوى الفرد أم المجتمع في المدرسة والمؤسسة ، هو من أعقد العمليات التي تواجهها المجتمعات المعاصرة، وخاصة أن هذه المجتمعات ومنها المجتمع العربي، تتعرض لشتى أنواع الضغوط والتحويلات والتأويلات والاستنزافات والإغراءات التي من شأنها أن تسقط "الضرورة" الاقتصادية السياسية لهذه العمليات، ومع ذلك لابد من ملاحظة أن المجتمعات المتقدمة حين انخرطت في هذه السيرورة قبل خمسة قرون للتحول إلى العقل العلمي، لم تكن معاناتها أقل مما يتوقع في الوقت الحاضر. إن المسألة في جوهرها عملية اجتماعية تاريخية تمثل انقلاباً حقيقياً في الفكر والأدب والفن والفلسفة وفي المفاهيم وفي الثقافة والمعتقدات.

إن مثل هذا التحول الانقلابى يجب أن لا يكون مدعاة للتخوف والوجل، وبالتالى الارتداد مرة أخرى إلى الماضى والتمسك بالسلفية والتراثية بقضها وقضيضها، غثها وسمينها، فذلك لن يجدى التراث شيئاً ولن يضيف إلى قيمته جديداً، إن التراث لا تتجدد قيمته ولا تعلو مكانته إلا إذا كان موضعاً للنظر العقلى والتحليل العلمى.

ولابد من الاعتراف بأن تحفيز العلمية العربية الخاصة يواجه العديد من الصعوبات ويتطلب الكثير من الشروط لتحقيقها، ولا ندعى أن تلك الصعوبات وتلك الشروط بالأمر الذى يمكن تجاوزه دون وعى وإدراك كبيرين لخطورة هذه المسألة وحيويتها للمستقبل العربى، وهى خطورة لا تقل شأناً عن المخاطر السياسية والاقتصادية التى يرتطم بها الوطن العربى من سنة لأخرى، بل نستطيع أن نقول بكل ثقة إن هذا الإخفاق السياسى والاقتصادى ، يعود، فى بعض أسبابه إلى غياب العقل العلمى فى التحضير للقرار وفى صنعه وفى تطبيقه وفى متابعته.

ومن المفارقات التى تدعو للتأمل أن الصراعات الأساسية التى تدار ضد مستقبل هذه الأمة تدار من خلال دول ومجتمعات تعيش العقل العلمى منذ عقود، وتتمتع بعلمية خاصة بالغة التقدم والازدهار ، إنه من غير المحتمل أبداً أن تتمكن بلدان أو مجتمعات تعانى من انحطاط أو ضعف أو تراجع فى علميتها الخاصة ونظام العلم فيها، أن تتمكن حتى من المحافظة على البقاء وحماية مكتسباتها الراهنة ، ناهيك عن الصمود والتقدم إلى الأمام، ومهما استطاعت هذه البلدان من بناء مدارس أو معاهد أو جامعات، أو تجميع معلومات أو تخريج جامعيين، أو استعمال أجهزة وأدوات تكنولوجية حديثة، أو حتى ترجمة كتب، فلا نعتقد أن ذلك سيكون بديلاً عن تكوين العقل وتحفيز العلمية الخاصة وبناء نظام علم فاعل، وتجميع كل ذلك ليس هو بالضرورة تكوين العقل العلمى، بمعنى أن تكوين العقل العلمى فردياً واجتماعياً ليس عملية أوتوماتيكية تلقائية تتأتى عن التدريس والتعلم المدرسى القائم على المعلومات. إن "تكوين العقل العلمى عملية يجب أن تكون مقصودة لذاتها مطلوبة بغاياتها مصاغة كمشروع وطنى يشكل جزءاً من المشروع الحضارى الكبير ».

وهنا يأخذ كل من الفكر والفلسفة ، والأدب والفن، والإعلام والسياسة، والاقتصاد والتعليم، دوره الفاعل فى مثل هذا التكوين.

كذلك فإن تكوين العقل العلمى والنظام العلمى ليس عملية تجريدية تبشيرية

طوباوية، بقدر ما هو جزء من نظام الضرورة الاقتصادية، بكل ما يعنى ذلك من إتاحة الفرصة لنظام العلم الوطنى الانخراط إلى الأعماق فى العملية الإنتاجية برمتها، وليكون هذا النظام جزءاً متفاعلاً مع صنع التاريخ بزراعته وصناعته وسياسته وثقافته وتكنولوجيته وخدماته وليس جزءاً متفرجاً ومشاهداً للتاريخ الذى تصنعه حالياً العلمية الخاصة للدول المتقدمة ولكن فى المنطقة العربية.

ولايخفى علينا أنه من المفارقات والأعباء التى تواجهها المنطقة العربية من البلدان المتخلفة المتشابهة أن تدفق المعلومات والأدوات والأجهزة والمعدات والكتب والمواد الثقافية (بغض النظر عن مستواها) قد جعل نظام التعليم فى منطقتنا فى حالة لهاث دائم. إنه يريد أن يجارى ما يقدم له وما يفرض عليه استعماله، وهو لذلك بالكاد يجد الوقت والجهد والموارد والإمكانات المالية والبشرية للتعلم فقط على إدارة، أو استعمال أو تداول، ما يقدمه السوق الدولى فى كل مجال ، فهل لديه الوقت لكى يفكر ويتأمل ويغير من ثقافته وعلمه وعقليته؟ لقد أصبحت المعيشة اليومية للفرد والمجتمع بسبب التداخلات الاقتصادية العلمية التكنولوجية مرتبطة بطريقة أو بأخرى بإتقان استعمال، وإدارة وإدامة وصيانة ما تطرحه مراكز إنتاج الدول المتقدمة فى كل منحى من مناحى النشاط الإنسانى، فهل هنام فرصة عملية للتساؤل أو النقد أو الاختيار أو الرفض لهذه "السلع" وقد أصبحت مادة الحياة اليومية؟ هذه إشكالية فى غاية الصعوبة تجعل من مهمة تكوين العقل العلمى أمراً فى غاية التعقيد وفى غاية الكلفة النفسية والذهنية والاقتصادية لما يتطلبه من وعى وتضحية على كل صعيد.

يضاف إلى ذلك ما أحدثته ثورة المعلومات فى الدول المتقدمة، واستخدامها لشتى التكنولوجيات الحاسوبية والاتصالية لتقديم "الحل الجاهز" لكل معضلة تتطلب الفكر والعلم لدرجة أن هذه الحلول أصبحت سلعة رائجة ومنخفضة التكاليف.

بمعنى آخر:

"إن التكنولوجيا الحديثة خلال العقدين الماضيين قد نجحت فى تحويل جزء كبير من منتجات العقل البشرى ومنتجات نظام العلم إلى سلعة قابلة للتداول وبكلفة زهيدة ويتوقع لمثل هذه النجاحات من جانب الدول المتقدمة أن تتصاعد، وهى فى تصاعدها تعمل على إخراج نظام العلم المحلى من دائرة الضرورة الاقتصادية، وبالتالى تسقط واحداً من أهم عوامل ومبررات وأسباب نموه وتعاظمه، وبالتالى الإنفاق عليه والاستثمار فيه، مما يكون مغرياً وجاذباً للعديد من الدول أن تتنزلق

فيه، عن وعى أو غير وعى، فتسخر مستقبل نظامها العلمى على منتجات نظام علم متقدم هى (المنتجات) فى تغيير دائم[2].

على أن مثل هذه الإشكاليات على تعقيدها، لا يمكن التغلب عليها إلا من خلال الرؤية المستقبلية الواضحة التى تستطيع أن تستكشف هول التبعية الحضارية التى تكمن وراء هذا الوضع، مما يعنى أن نظام العلم العربى يجب أن يكون محكوماً بالرؤية المستقبلية لمصير الأمة برمتها لا بالفوائد والمكاسب والاقتصاديات الصغيرة أو الآنية أو الجزئية.

بعد كل هذا:

فإن العقل العربى بحاجة ماسة إلى إعادة بناء مرافقه الداخلية ليحيلها إلى نظام فاعل وليس إلى مساحات متقطعة، ومتطلبات كثيرة نذكر بعضاً منها للتأكيد لا للحصر:

١ - إعادة النظر فى الثقافة العربية لتحويلها إلى ثقافة العقل العلمى وليس ثقافة ما قبل ذلك.

٢ - إزالة الحواجز المفتعلة بين ضروب المعرفة من "علم" وفكر وفلسفة وأدب وفن وسياسة واقتصاد، وفتح قنوات هذه العلوم بعضها على بعض من خلال إعادة النظر فى مناهج التعليم على مختلف مراحله، وإعادة النظر فى مواد الثقافة على مختلف مصادرها، لكى توجه فى خدمة المشروع العربى لتطوير العلمية العربية الخاصة.

٣ - فتح القنوات الفكرية والعلمية والثقافية بين أقطار الوطن العربى وإعطاء الفرصة الحقيقية للتفاعل الواسع لهذه الأنشطة، فإن تكوين العقل العلمى هو فى بعض جوانبه جزء من هذه القنوات المتفاعلة، ومثل هذا التفاعل سوف يساعد ويتطلب الوقت لإزالة حاجز الخوف أو الرهبة أو الكراهية أو الشك فى موقف الإنسان العربى من العلم ومن مقدماته ونتائجه.

هوامش:

(١) انظر على سبيل المثال إلفين توفلر صدمة المستقبل وديريك دى سولا يزابس العلم الكبير والعلم الصغير.

(٢) غنى عن التنويه بأننا لانحمّل «العلم» كل إشكاليات التقدم ولانجعله السبب الوحيد لنجاح المشروع الحضارى أو فشله، ولانجرده بطبيعة الحال عن بيئته الاقتصادية - الاجتماعية أو عن التركيبة السياسية بالمفهوم التاريخى. ولكن

الهدف هنا هو التركيز على هذا الجانب دون تجاهل الجوانب الأخرى.

(٣) ويقدر عدد العاطلين عن العمل من خريجي الجامعات في الأردن بـ ٢٥ ألفاً. وفي مصر ٩٥٠ ألفاً.

(٤) واضح أن هذه البديهية تشير إلى أن «العلم» ليس هو جوهر الحقيقة الطبيعية ذاتها، قائمة بذاتها في التجريد وسابحة في الفضاء الكوني منفصلة ومستقلة عن رؤية الإنسان وقدرته العقلية ووسائله القياسية والحسية والتجريبية. وإنما هو «العلاقات» و«الصيغ» و«المعادلات» والتشكيلات التي ينشئها العقل الإنساني لتناول هذه الحقيقة والتعامل معها من تفسير وتعليل واستثمار.

(٥) ج. برنال العلم في التاريخ (لندن: دار بليكان، [د.ت.])،ج١: ظهور العلم.

(٦) زاد عدد الجامعات العربية عن ١٠٠ جامعة، وعدد مراكز البحوث إلى أكثر من ٥٠٠ مركز، وعدد حاملي الشهادات العليا دكتوراه إلى ١٠٠ ألف... الخ. انظر على سبيل المثال كتابات محمد عابد الجابري، زكي نجيب محمود، فؤاد زكريا، قسطنطين زريق، حسن حنفي، غالي شكري، چورچ قرم، سمير أمين، طيب تيريني، أمين جلال، إبراهيم بدران، أنطوان زحلان، أسامة الخولي، وعبد الله العروي... الخ.

(٧) لايزال الكثير من «العلماء» العرب المعاصرين يبذلون جهوداً قصوى لتبيان أن الكثير من العلماء العرب المسلمين السابقين هم «علماء» معاصرون بالفكر والمنهج.. الخ.

(٨) بديهي أننا لاندعو إلى انكار هؤلاء وسلخهم عن التاريخ العربي ومنه، أو من التذوق الجمالي والفني أو حتى النظر الجدي العلمي في إنجازاتهم في حقباتهم. غير أن ما نشير إليه هو أن لايكون «علم» أولئك ومنطقهم وإنجازاتهم هو علم الحقبة المعاصرة ومنطقها ومجال التفاخر بانجازاتها.

(٩) انظر الكثير من المؤلفات العربية أو المترجمة حول فضل العرب على الغرب والعلم عند العرب، التي نلاحظ انها في معظمها تدور حول الإنجاز نفسه وتردد العبارات نفسها وتحمل الروح نفسها. ألا وهي الرضا عن الإنجاز القديم للعرب مقابل الإنجاز الحديث للغرب. انظر مثلاً: هونكة ، قدري طوقان.. ونقول هذا مع كل الانتماء للتاريخ العربي والثقافة العربية ومع كل الاعتزاز بهذه الأمة والانتساب إليها.

(١٠) إبراهيم بدران، حول مشكلات العلوم والتكنولوجيا في الوطن العربي (عمان: دار الشروق، ١٩٨٥) ص٧٧.

(١١) المصدر نفسه، ص٥٩.

(١٢) طيب تيزيني، حول مشكلات الثورة والثقافة فى العالم الثالث: الوطن العربى نموذجاً، ط٢ (دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، ١٩٧٣)، ص٧٩.

(١٣) بطبيعة الحال هناك فرق كبير وهائل بين أن تكون عقلية الأديب والكاتب والسياسى والشاعر والفنان عقلية علمية، ويكتب فى الوقت نفسه أدباً وشعراً أو يمارس السياسة والفن، وبين أن تكون عقليته غير علمية ناهيك أن تكون خرافية، ويمارس فى الوقت نفسه الشعر والأدب والكتابة والسياسة والفن.

(١٤) فى الوقت الذى تمثل فيه أعمال دالتون فى القرن السادس عشر نقلة نوعية هائلة بالنسبة للإنجازات العلمية الاغريقية على سبيل المثال، فإن أعمال أينشتاين أو فرادى لو عرضت فى حقبة دالتون لكانت نوعاً من الفنتازيا العلمية، ومع هذا فإن أعمال الإغريق والعرب الأقدمين وعلماء عصر النهضة الأوروبية بالنسبة للحقبة الحالية هى محاولات عملية تمثل بدايات جهود الإنسان الحديث للوصول إلى الحالة التاريخية الراهنة لنظام العلم.

(١٥) محمد عابد الجابرى، تكوين العقل العربى (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٤). حسب مفهوم الجابرى فإن العقل العربى هو ما خلّفته وتخلّفه الثقافة العربي فى الإنسان العربى بعد أن ينسى ما تعلمه فى هذه الثقافة، ص٣٨.

(١٦) زكى نجيب محمود، هموم المثقفين (بيروت: دار الشروق، ١٩٨١).

(١٧) انظر على سبيل المثال التحويلات والتحويرات التى يجريها الكاتب مصطفى محمود على الافلام والوثائق العلمية الى يتم تصويرها وتحليلها بكل دقة علمية ممكنة فى أوروبا وأمريكا حيث يقوم الكاتب بطمس ذلك التحليل وتقديم تحليله الغيبى بإسقاط ذاتى عجيب. ولايخفى أن هذه التوليفة المفتلعة تؤثر فى ملايين العقول من مشاهدى التليفزيون فى الوطن العربى وتصبح جزءاً من العلمية الخاصة للوطن العربى.

(١٨) إبراهيم بدران وسلوى الخماش، دراسات فى العقلية العربية (بيروت: دار الحقيقة، ١٩٧٤).

(١٩) زكى نجيب محمود، تجديد الفكر العربى (بيروت: دار الشروق، ١٩٧١)، ص٥٧-٦٠.

(٢٠) ان الاشارة إلى الأبيات التى تصل إلى الإنسان العادى من خلال الكتب والمجلات والمحاضرات والإذاعة والتليفزيون.

(٢١) من أبرز ممثلى هذه المدرسة أبو حامد الغزالى، انظر: تهافت الفلاسفة

والمنقذ من الضلال...الخ.

(٢٢) اقرأ على سبيل المثال: كريم عزقول، العقل فى الإسلام (بيروت: مطابع صادر ريحانى، ١٩٤٦)، حسنى زينة، العقل عند المعتزلة (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٨)، وأحمد أمين، ضحى الإسلام.

(٢٣) أعمال المصلحين من أمثال محمد عبده والكواكبى والزهراوى وابن أبى الضياف ومصطفى عبد الرازق وأحمد أمين.

(٢٤) فؤاد زكريا، الصحوة الإسلامية وميزان العقل (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٥). ص٥١.

الهوامش

(٢٥) أحمد أمين. ظهر الإسلام. ج ٢ ص ١٥٤.

(٢٦) كانت الأحوال الاقتصادية على أسوأ ما يكون، أموال تتدفق على الملوك والأمراء وفقر مدقع لباقى أفراد الشعب . كثرت المصادرات لأموال الناس فشاعت عادة خزن الأموال واخفائها. وانحلت الأخلاق وسادت اللغة العامية، وفشا اللحن فى الفصحى، وذهب الأمن، وكثرت غزوات الأعراب، وقتل الخلفاء واستباحة الأموال والأعراض.. الخ

(٢٧) انظر: أمين المصدر نفسه، ج ٢، ص ٥ وما بعدها.

(٢٨) انظر أرجوزة ابن المعتز.

(٢٩) انظر دراسات الفيلسوف البريطانى الفريد نورث وايتهد (١٩٢٥) وكذلك دراسات بورس هسن (١٩٣١) حول الجذور الاجتماعية والاقتصادية لكتاب نيوتن المشهور: المبادىء وكذلك دراسات برنال ويندهام.. الخ

(٣٠) إن ظهور إمارت وممالك قصيرة الأمد هنا وهناك وبروز نفر من العلماء فى الإمارة هذه أو تلك يجب أن لا يؤخذ دليلا أبداً على ازدهار العلم بالمفهوم الاجتماعى الذى يشير إليه، وإنما يمثل ذلك رغبة الأمراء فى التنافس وتوسيع بلاطهم ليشمل الشعراء والكتاب والعلماء، وغالباً ما كان هذا الأمر لا يعنى شيئاً بالنسبة للاتجاه العام للمسيرة الحضارية.

(٣١) لقد تنبه تسلزل فى دراساته حول أسباب ظهور العلماء فى حركة النهضة الأوروبية إلى أهمية وجود الحرفيين الذين كان لهم دور كبير فى أحياء العلوم فى أيطاليا، وكذلك ساهم الطلاب الجامعيون عن طريق اهتمام هؤلاء بالعلم وبالمهارات ذات العلاقة به. واستطاع تسلزل أن يتعرف على أربعة ظروف رئيسية مهدت لظهور العلماء بشكل متنام، هى: ظهور المدن: بداية الإنتاج الرأسمالى وما يرافقه من بداية التطور التكنولوجى: نمو الروح الفردية و التنافس الفردى فى الاقتصاد ، ووجود الحرفيين المهرة وطلاب العلم، ويرى تسلزل أن الناس فى أوروبا بعد عام

١٦٠٠ بدأوا يفكرون ويتصرفون عن عملية وعقلانية، فأخذوا باتباع أساليب معينة ويؤمنون بتقدم العلم من خلال التراكم التدريجي للمعرفة ومن خلال الدراسة الدقيقة لأسس الطبيعة.. الخ

(٣٢) انظر على سبيل المثال كتابات الشهرزوري والغزالي في مناوئة الفلسفة.

(٣٣) أمين ظهر الإسلام، ص ٦

(٣٤) المصدر نفسه.

(٣٥) انظر ملاحظات محمد عابد الجابري في كتابه نحن والتراث. قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي (بيروت دار الطليعة ١٩٨٠) ص ٢٥٤ وما بعدها.

(٣٦) إذا كانت اللغة العربية المعاصرة قد أتاحت لنا إمكانية تبادل المواد الإنسانية بين قطر عربي وآخر، فإن تبادل الكتب العلمية واستيعاب المفاهيم والإشارات والرموز والمصطلحات بين بلد عربي وآخر هو من الصعوبة بمكان.

(٣٧) على الرغم من أن الحكم على مثل هذه المشاريع بالنجاح أو الإخفاق أمر مثير للجدل، وبخاصة عند عقد المقارنات وبشكل أكثر خصوصية حين نتحدث عن المشروع الحضاري المعاصر بإعتباره لم ينه الفترة الكافية للحكم له أو عليه. إلا أننا نعتقد أن مدة قرن أو أقل قليلاً في الحقبة المعاصرة تكفي بشكل أو بآخر للنظر في هذه المسألة، وبخاصة أن هناك شعوباً في القرن العشرين قد استطاعت أن تتجاوز هوة التخلف بضعة عقود.

فن المقالة عند على أدهم

محمد سيد ربيع

على أدهم واحد من الكتاب المصريين المتنويريين الذين قدموا إسهاماً جدياً فى حياتنا الثقافية خلال ما يزيد على نصف قرن ، ولا تعرف الأجيال الجديدة عنه شيئاً.

وفن المقالة عند على أدهم "هى رسالة الماجستير للباحث "محمد سيد ربيع" التى ناقشها كل من الدكاترة "طلعت صبح السيد" و"السيد محمد أحمد ديب" ، و"عبد الرحمن محمد هيبة" بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر بالمنصورة، ومنحوا الطالب تقدير امتياز، وتنشر أدب ونقد ملخص الرسالة كما عرضه الباحث توطئة لدراسات مستقبلية عن "على أدهم"

* * *

وقد دفعنى إلى اختيار هذا الموضوع بواعث متعددة، ومن أبرز هذه البواعث إشارة من علم من أعلام الأدب فى العصر الحديث، وواحد ممن تناولوا إنتاج "أدهم" بالبحث والتحليل، ذلكم هو الدكتور "رجب البيومى" فلقد أسف كثيراً ، لأن طلاب

الدراسات العليا قد تجاوزوا "أدهم" بدراستهم إلى من هم أقل منه مرتبة ومخولة واقتداراً.

وعلى هذا صارت تلك الإشارة وميضا برق شعاعه فى الذهن، وكانت رحلتى مع "أدهم" لدراسته وبيان قيمة نتاجه، والإشارة إلى مواطن إبداعه ونبوغه.

وحين قرأت نتاج هذا الأديب وجدته جديراً بالدراسة والبحث، فهو يتشابه مع نتاج العقاد في كثير من الأمور والمواطن، كما أشار إلى ذلك كثير من الأدباء والنقاد الذين تناولوا أدهم وقيموا نتاجه.

والحق أن السبيل لإخراج هذا البحث إلى نور الحياة وحيز الوجود لم يكن ميسراً كل التيسير ، ذلك لأننى قوبلت ببعض الصعاب التى تتمثل فى الآتى:

أولاً: تفرق نتاج كاتبنا فى بطون الصحف والمجلات وهذا يتطلب جهوداً كبيرة فى جمعها.

ثانياً: الإهمال الذي لحق الكاتب من أصحاب الدراسات الذين اتجهوا إلى غيره بالبحث والدراسة، وتركوا نتاجه حبيس أغلفة مجلداته، كأنه لم يكن ملء السمع والبصر بنتاجه ومنهجه.

فقد أخرج الدكتور "عبد اللطيف حمزة" كتاب "أدب المقالة الصحفية فى مصر" بأجزائه الستة دون أن يشير إليه، وأخرج الدكتور "محمد مندور" كتابه "الأدب وفنونه"، وأخرج الدكتور "أحمد هيكل" كتابه "تطور الأدب الحديث في مصر"، والحق أن أحداً منهم لم يتناول مقالات "أدهم" بالتحليل والنقد، أو الإشارة والعرض.

وهكذا كان الحال فى كتاب "تطور النثر الفنى فى مصر فى القرن التاسع عشر للدكتور "محروس منشاوى الجالى"، وفى كتاب (المقالة الأدبية ووظيفتها فى العصر الحديث" للدكتور "عطاء كفافى".

وفي رأيى أنه ما كان ينبغى لهذين المؤلفين أن يتركا أدهم وقد قرأآثاره الأدبية فى الصحف والمجلات وهما بعد مايزالان فى دور التكوين.

هذا الإهمال من الدارسين لنتاج "أدهم" كان حافزا دفعنى لتسليط الأضواء عليه لينال بعض حقه فى دنيا البحث والدراسة.

ثالثا: قلة الدراسات الأدبية التى تناولت فن المقالة بالدراسة، والتى تتيح للباحث أن يقتفى أثرها وينهج نهجها.

رابعاً: لم يترك "أدهم"- كما فعل غيره من الكتاب- ترجمة ذاتية تطلعنا على شخصيته، وما واجه من صعاب ، وماتأثر به من مؤثرات كان لها جليل الأثر فى تكوينه هذا التكوين.

هذه بعض الصعاب التى واجهت ظهور هذا البحث، ومن الإنصاف الإشارة إلى جهود حميدة كانت الضياء التى استهديت بهديه، واقتفيت أثره، ومن هذه الجهود حديث "العقاد" عن كتاب "صقر قريش" بمجلة الدستور وحديث الدكتور "طه حسين" عن كتاب "ألوان من أدب الغرب" بمجلة الكاتب، وحديث الدكتور "رجب البيومى" عن نتاج "أدهم" فى كتابه "دراسات أدبية" ولا يفوتني أن أشير هنا إلى أبرز هذه الجهود وأهمها، تلك التي كانت عوناً مباشراً فى إخراج أجزاء كبيرة من هذا البحث ، وهى كتاب ومقالات الأستاذ "أحمد حسين الطماوى" المتنوعة عن حياة "أدهم" ونتاجه وفى مقدمة البحث ذكوت الدوافع التي جعلتني أتخذ من فن المقالة عند "على أدهم" ميداناً لبحثى، ثم أوضحت الصعوبات التى قابلتني أثناء سيري فى البحث، كما أبنتُ الجهود التي قام بها بعض الدارسين، وأخيراً ذكرت الخطة التى ارتضيتها لتكون منهجاً أسير عليه فى دراستي. وفى التمهيد تحدثت عن أمرين:

الأمر الأول: مفهوم المقالة واختلاف النقاد والأدباء على تحديد هذا المفهوم، أووضح تعريف عام تعرف به المقالة، وأظهرت اختلاف الأدباء حول نشأتها، والمكان الذي وضعت فيه بذرتها ونمت وترعرعت، وفى النهاية أبدت ما رأيت أنه حق وأولى بالاتباع مع التدليل والبرهان ما استطعت.

الأمر الثانى: سيرة "على أدهم" وقد تحدثت فيها عن نسبه، ومولده، وحياته، وأخلاقه وأبرزت بعض المؤثرات التى أثرت فى اتجاهاته، وقد ربطتها بسيرة حياته ودوافع شخصيته، ثم عرضت جانباً من ثقافته، وبعض مؤلفاته، وأشرت إلى حصوله على جائزة الدولة من الطبقة الأولى فى الآداب والفنون، ثم ختمت الحديث عن وفاته، حيث لبى نداء ربه فى يناير سنة إحدى وثمانين وتسعمائة وألف ميلادية.

ثم كان الباب الأول: وهو بعنوان "اتجاهات المقالة عند "على أدهم"، وكان الحديث فيه موزعاً على سبعة فصول.

الفصل الأول: المقالات التاريخية وقد بينت فى هذا السياق كيف سكب رحيقه الأدبى والبلاغى على أحداث التاريخ وحقائقه، فكانت مقالاته قطعة أدبية ترضى ذوق الأديب وذوق الباحث عن أسرار التاريخ.

وأوضحت من خلال هذه المقالات أيضاً، كيف ربط "أدهم" بين الأدب والأحداث التاريخية وهو يحكم على الأدباء والشعراء، كيف أنه عرض الأحداث التاريخية بصورة مختلفة وطريقة جديدة تخالف غيره ممن تناولوا نفس الأحداث وعرضوا لها.

وجعلت الفصل الثانى: خاصاً بالتراجم: وهى عرض لأحداث حياة الشخصيات البارزة والعظماء، وأوضحت فيها أن "أدهم" لم يكن من كتاب التراجم الذاتية الذين يدلون على شخصيتهم وملابسات حياتهم كمادلٍّ على ذلك غيره من المفكرين والمبدعين، وإنما قصر نشاطه على التراجم الغيرية التي جمع فيها بين التراجم العربية والأجنبية.

واتضح لنا من خلال تراجمه العربية أنها دارت حول شخصيات أندلسية وقد عرضت لمنهجه فيها، وأوضحت أسباب هذا القصر على هذا العصر بعينه ، وكنت في تنظيرى للمنهج أقبس الشواهد والدلائل التى تؤيده وتؤكد صحته. والفصل الثالث: جعلته خاصاً بالمقالات الاجتماعية، وفى هذه المقالات عرض أدهم جانباً من أحوال المجتمع وقضاياه وعيوبه، كحديثه عن قضية المرأة وتنازع الآراء حول تحديد مكانها في خدمة المجتمع، وما يحدث من نزاع حول إعطائها حقوقها أو بقائها فى بيتها.

وتحدث عن طُرُز من أطراز المجتمع ونمط من أنماطه ومدى تأثيرها في كل ما يحيط بها من معارف وثقافات، وعرض كذلك لعيوب المجتمع وأمراضه، ومن منطلق رؤيته لواجب المجتمع عليه قام بوضع العلاج والدواء الذي يرجو به أن يقطع دابر هذه العيوب، ويقضى عليها.

والحق أن "أدهم" لم يدع فى تحليلاته للنفوس البشرية أنه أصبح عليماً بها ، خبيراً بأحوالها، عارفاً بأسرارها وخفاياها، كل ما فى الأمر أنها محاولات منه للإصلاح والتقويم.

أما الفصل الرابع: فهو خاص بالمقالات الأدبية، وقد أفرد مقالات للشعر ، وأفرد مقالات أخرى للنثر، وقد يجمع بينهما فى المقال الواحد، كما تحدث عن علاقة الأدب بالمجتمع وأوضح عمق الرابطة وقوة التأثير، وإن كان يرفض قصر التعبير عن أحوال المجتمع على الأدب دون سائر العلوم والمعارف.

وتحدث عن شعراء المعانى فى الشعر العربى فى عصر الحضارة العربية لدوام أشعارهم وخلودها مع مرور الأيام.

ولثقافته الأوروبية وإجادته للإنجليزية وإلمامه بالفرنسية ، كان حديثه عن الأدباء والشعراء الأوروبيين، ليس هذا فحسب، بل إن له فضل السبق فى التعريف بالأدب الروسى وتحليل إنتاجه، وإظهار مدى ما وصل إليه من رقى وتقدم فى الفن الروائى الطويل.

وفي الفصل الخامس: درست مقالات أدهم النقدية، وبينت اهتمامه بالنقد لما له

من دور في عملية التطور الأدبي بإشارته إلى مواطن العيوب، وإرشاده إلى مواضع النبوغ، وبكشفه العمل الفني ووضعه في متناول صاحبه.

ووضحت أن يغلب عليه في نقده التعريف بالمذاهب والمدارس الأوروبية في النقد ضماناً لرقى الحركة العربية عن طريق اتصالها بالنهضة الأوروبية.

والذي ينبغي أن ألفت النظر إليه أن أدهم ترك من الخطرات النقدية ما يدل على حسن الذوق وعلو الكعب، والثقافة والدربة والممارسة، ولو أنه اتجه إلى هذا الجانب وأوقف عليه جهده لكان أحد أعلام النقد في العصر الحديث. وجعلت الفصل السادس: للمقالات الفلسفية، فأدهم يدرك متطلبات النهضة الحديثة ومن ثم كانت مقالاته الفلسفية، وقد قدم فيها مجموعة كبيرة من اراء ومذاهب الفلاسفة الأوروبيين، كما عرض في جانب أخر منها لدور الفلسفة في رقي الأدب ونهضته، ولذلك عرض لفلسفة بعض الأدباء عن طريق أعمالهم الفنية، فالفلسفة تجعل الأديب يتعمق الأمور ويحسن فهمها، كما أشار إلى دور الفيلسوف وما يجب أن يقوم به أو يؤديه في العصر الحديث. والفصل السابع: كان للمقالات السياسية، والمعلوم أن "أدهم" لم ينضم إلى حزب سياسي، ولم يقحم نفسه في المعارك السياسية كما حدث من بعض أدباء عصره، ومن ثم جاءت مقالاته السياسية على النمط الذي خرجت عايه معظم أعماله، وهو النمط العقلي، وقد دأب يعرف بالمذاهب السياسية من ديمقراطية وشيوعية واشتراكية، ويظهر مزايا كل مذهب ويشير إلى عيوبه، كما تحدث عن الجمعيات السرية، وكيف كانت عاملاً من عوامل التخريب وهدم الحضارة، وكيف كانت باعثة للشر والإفساد، ومن جهة أخرى نراه يبين كيف تعمل هذه الجمعيات على تحقيق الغايات العظمى والمثل العليا.

وعبر كذلك عن أمانيه وأحلامه ورؤيته في وطن ينعم بالديمقراطية التي توازن بين متطلبات الفرد وحاجات الجماعة.

ثم كان الباب الثاني وعنوانه "الدراسة الفنية"، وقد وزعت الحديث فيه على فصول أربعة.

الفصل الأول: الخصائص الموضوعية والفنية لمقالات أدهم، وأبرزت فيها الخصائص العامة للمقال التي تبدو لعيني القارئ فيتعرف عليها في سهولة عند نظره في المقالات، كما أشرت إلى الخصائص الفنية الدقيقة التي تشمل الحديث عن اللغة والأسلوب.

والفصل الثاني: جعلت عنوانه "بين العقاد وعلى أدهم" حيث أشار كثير من الأدباء الذين تناولوا نتاج أدهم إلى وجود علاقة تشابه بينه وبين العقاد، ومن ثم

تعرضت لمظاهر هذا التشابه فى الموسوعية، والعصامية الثقافية، والشهرة والصيت الأدبى ، والمعارك السياسية والأدبية، وخطة المقال، ومنهج عرض التراجم وما إلى ذلك.

وأظهرت خلال هذه الدراسة مظاهر الاختلاف بين شخصيتي "العقاد وأدهم" لأن أدهم وإن كان قد تتلمذ على يد أستاذه العقاد إلا أنه لم يترك لشخصية أستاذه أن تستولى عليه، فيتوقف على الدوران فى دائرته وترديد أقواله، ومن ثم ظهرت شخصيته المستقلة، ولذلك كان حرصى على إظهار هذا الاستقلال والتفرد.

أما الفصل الثالث: فكان عنوانه "علي أدهم فى رؤية النقاد" وقد عرضت فيه جانباً من آراء النقاد الذين تناولوا نتاج "أدهم" وقيموه، وقد درست هذه الآراء وناقشتها وخلصتها من النواحى الشخصية التى تتسم بها أحياناً والتي تحول غالباً دون وقوف القارئ لها على أصالة أدهم، وقد التزمت فى كل ذلك الحيدة العلمية، والإنصاف لأدهم أو لناقديه بأقصى ما وسعني الجهد كما سيرى القارئ فى هذا الفصل. وجعلت الفصل الرابع للحديث عن مكانة على أدهم بين أدباء عصره، وقد أوضحت فيه أن عدم معرفة الجيل الجديد من القراء لكاتبنا لا تعني الإخلال بمكانته بين أدباء عصره، أو التقليل من شأنه، ذلك أنه لولا ما طبعت عليه نفسه من ميل للابتعاد عن الضجيج والصخب، لولا ماوسم به العصر الحديث على يد بعض الكتاب ممن لا يهتمون إلا بمن يقيم معهم مودات ذات طابع نفع، فيشيدون بهم، ويبرزون نتاجهم، لكان لأدهم من الشهرةوذيوع الصيت ما يناسبه ويستحقه، ولأتيح له من رواء المتعة، ولفتح له باب الشهرة التى وصل إليها من هم دونه مخولة واقتداراً.

وقد أوضحت أن "أدهم" قد وصل إلى مكانته لنبوغه وتفوقه، هذا النبوغ الذى دفعه إلى الجّد والتحصيل ومن ثم كانت موسوعيته.

وبينت كذلك كيف تأثر أدهم فى رحلة إبداعه بأعلام كثيرين، أرشدوه إلى الطريق الصحيح، وفتحوا له الطريق إلى دنيا الدراسة والبحث ، فكانت ثقافته ، وكانت ريادته التى أثرت بدورها فى الآخرين.

وأخيراً كانت الخاتمة وهى تحوى تركيزاً موجزاً لاستجلاء النتائج التى انتهيت إليها من خلال هذا البحث.

وأما عن أبرز ما وجه للرسالة والباحث من نقد، فقد أجمع المناقشان على أن الفصل الخاص بالتراجم لم يكن في موضعه حيث ينبغى أن يوزع على فصل التاريخ وقد رددت بأن كتاب "صقر قريش" الترجمة التى قدمها أدهم لحياة عبد الرحمن الداخل كان فى أصله مقالات نشرت أولاً فى الصحف ثم قام بجمعها بعد ذلك لتكون

أول التراجم فى العصر الحديث.

وقد اتهم المناقشان أدهم بالتحيز إلى الغرب حيث عنى بالحديث عن الآداب الأوروبية والفلاسفة الأوروبيين والنقاد الغربيين.

وكان ردّى على ذلك بأن أدهم لم يكن متحيزاً فى هذا المجال وإنما أراد أن يقدم جانباً مما وصلت إليه الدولة الأوروبية من رقى وتقدم، فوضع أمام أبناء العربية جانباً مما شغفوا به نظراً لقربنا من أوروبا فى المكان، واتصالنا بهم عن طريق التعلم فى جامعاتهم، وقد ترك المجالات العربية للعرب لأن بإمكانهم التعرف عليها وتسبير أغوارها والفطنة إلى دقائقها وأسرارها والإلمام بمشايخها ورؤسائها.

وقد عنى أدهم بالحديث عن الأدب الروسى حيث قدم فى كثير من المقالات الأدبية لأعلام هذا الفن، وقدمهم إلى جمهوره، وأفسح الكثير من وقته لدراسة إنتاجهم وتحليل أعمالهم، كما كان له فضل السبق فى التعريف بالفن الروائى الروسى الطويل، حيث أعجب أدهم بهذا الفن، فبالرغم من حداثة عهد نهضته حيث ولدت مع بداية القرن التاسع عشر إلا أن أدباءه عملوا على إرساء دعائم هذا الفن حتى غدوا أعلاماً فيه، فأراد أن يعرف بهذا الوليد الجديد ويعرف أيضاً بأعلامه.

فكان ذلك سبباً فى أن يشير المناقشان إلى اتجاه أدهم ويصفاه بأنه يسارى من دول الشمال العليا.

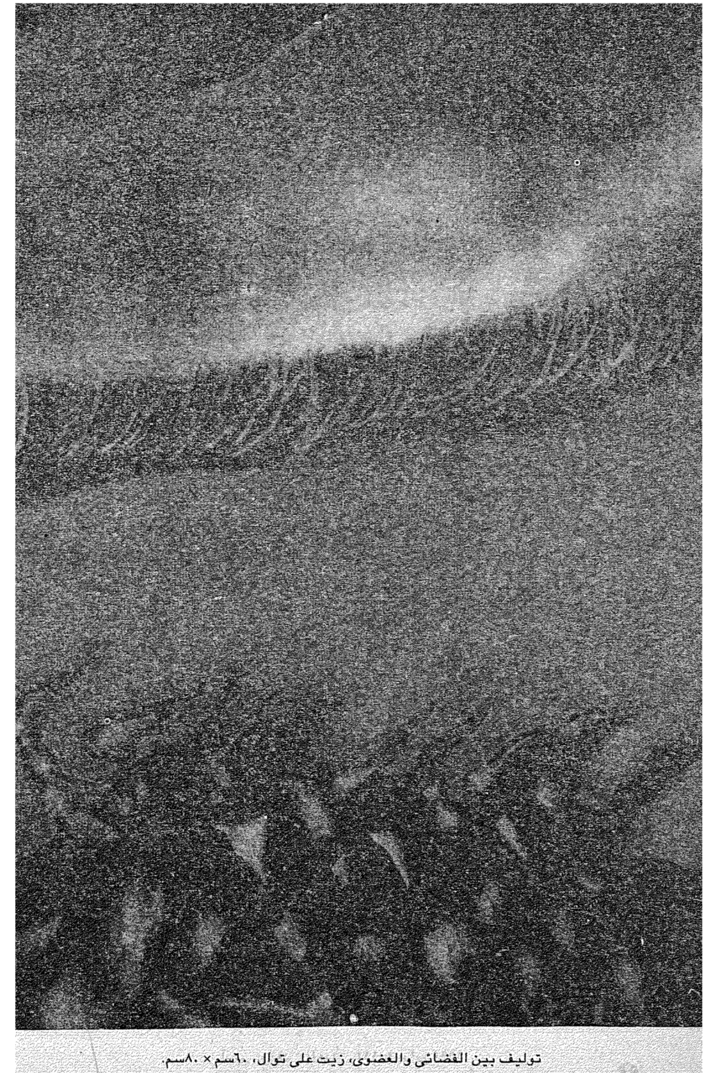
وقد أجابت فصول البحث عن تلك النقطة، حيث أشارت مقالاته الاجتماعية والأدبية والسياسية إلى مذهب أدهم السياسى.

فقد تحدث في أحد مقالاته الاجتماعية عن الطرازين المكونين للمجتمع وهما الاستقراطية والديمقراطية وقد رأى صلاحية النظام الديمقراطى للحياة لأنه يتيح لكل الطبقات أن تعيش فى تكافل.

وحين قبل الاشتراكية الديمقراطية التى تتيح للكل أن يأخذ من الثروة بمقدار، وتحقق مصلحة الجماعة دون أن تجور على مصلحة الفرد، بل تجعل من الفرد خادماً فى بلاط الجماعة، وأساساً وسلماً ترتقى عليه.

وحين تحدث عن تولستوى الروسى أكبر أدبائها فى العصر الحديث حين ضاق بحياته الارستقراطية وأراد أن يندمج مع طبقات عصره فأزمع التنازل عن ضياعه وثروته فأبت زوجته حدوث ذلك وحالت دون وقوعه.

وقد أشار الدكتور عبد الرحمن هيبه إلى ضرورة تعميق الدراسة الفنية وخصوصاً الحديث عن خصائص أدهم الموضوعية والفنية.



توليف بين الفضائي والعضوي، زيت على توال، ٦٠سم × ٨٠سم.

من "الوسية "إلى "الوارثون" وهوية النوع الأدبى

د. أحمد إبراهيم الهوارى

تشير النبذة التى على غلاف "الوارثون" شكل تحديد "النوع الأدبى" للنص الأدبى، موضع القراءة النقدية. إذ تشير إلى "الوسية" بوصفها رواية تصور المجتمع المصرى قبل الثورة؛ وإلى "الوارثون" بوصفها الرواية الثانية التي تصور المجتمع المصري بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

من هنا، تأتى ضرورة أن نبدأ تجربة القراءة النقدية من نص "الوسية"، لنتعرف على عالمها، ونتابع أشخاصها، ونرقب مصائرها. وما أن يفرغ القارئ لنص الوسية، من القراءة، حتى يتولد لديه الإحساس ببكارة تجربة البطل، وقدرته على أن يتسلل إلى وجدان قارئه بفضل ما تمتع به من تلقائية، وشجاعة مواجهة الذات وتعريتها فى مرآة الآخر.

إنها شجاعة "البوح" وتلك ، لا تنمو إلا في بيئة مهّد لها الكاتب بأدوات فنية، جعلت القارئ؛ كل قارئ؛ يشعر أن الكاتب يُسّر إليه هو دون الآخرين، وينفض عن كاهله مابه من هم. إنه يبوح لنا بمكابداته، لقهر الفقر والتخلف، وبرغم الصورة الكابية التى رانت على لوحات "الوسية" ، بحيث بدت في ظلل من الغمام، الذى يشيع الأسى فى فواد كل محب لبلده؛ إذ بالبطل يجاهد لكى يرفع هذا الغمام، فتنقشع السحابة السوداء، وتشرق الشمس، بإنجاز البطل، ونجاحه فى تحقيق حلم

الانتصار، وقهر المستحيل، فى ظروف بالغة الضراوة.

ويتمثل الخطاب الذى يصلنا عبر هذا النص، فى الحل الفردى، فهو السبيل للحراك الاجتماعى. به يتاح للفرد أن يتحرك من شريحة اجتماعية إلى شريحة أخرى، بفضل العلم والعمل، وهذا النص نموذج دال على بطل الإنجاز، وهو نمط شاع فى مرحلة من مراحل تطور فن الرواية، حيث يبدأ البطل رحلة البحث عن "الذات" ومواجهتها للمجتمع. وهو لا يملك شيئاً، تعانده ظروف لا يملك لها دفعاً، إلا أنه؛ بفضل ما يتمتع به من مواهب، يستجيب للتحديات. من هنا، تبدو فكرة "التحدى والاستجابة"، هى الإيقاع الذى يحكم مسيرة البطل، إلى أن يتحقق الإنجاز.

وتثير الثنائية : "الوسية" و "الوارثون" للدكتور خليل حسن خليل سؤالاً حول "النوع الأدبى" الذى تنتمى إليه: هل هى رواية أم ترجمة ذاتية روائية؟ أم أنها تقف على الأعراف بين الترجمة الذاتية والرواية؟

وقبل أن نتحسس فرائده ، ودرره، وعالمه الحقيقى والمتخيل معاً، نشير إلى أن الثنائية "الوسية" و "الوارثون" ترتكز على تراث عريض من نصوص روائية ، احتلت مادتها، مساحة من حياة مبدعيها:، الأيام، مذكرات طه حين، ثنائية المازنى: "إبراهيم الكاتب"و "إبراهيم الثانى"، سارة للعقاد، "عودة الروح"، "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، "الحى اللاتينى" لسهيل إدريس .. إلخ . فأين تقع ثنائية خليل حسن خليل "الوسية" و "الوارثون"؟!

يرى كثير من الدارسين والنقاد أن الحد المميز بين الترجمة الذاتية المصوغة فى قالب أو شكل روائى؛ وبين الرواية الفنية المعتمدة على الحياة الشخصية لكاتبها، هو التزام الحقيقة، فالكاتب لا يستسلم لعناصر الفن الروائى التى جنح به بعيداً عن هذه الحقيقة، إلى جانب الكشف عن غرضه، فيعلن أنه يكتب ترجمته الذاتية فى هذا البناء الروائى، كما يعلن عن اسمه الحقيقى، ويهدف إلى أن يكون مفهوماً على أنه الكاتب الحقيقى لشخصيته، وأحداثه الخاصة. هنا.، يكون العمل ترجمة ذاتية، بغض النظر عن تضمنه قدراً من تفصيلات غير حقيقية، أما إذا خلع على نفسه اسما مُدعي يقصد به أن يفهم أنه يكتب قصة، فالعمل يكون قصة.(١)

إن الترجمة الذاتية الروائية بمعناها الفنى الدقيق المحدد، هى التى يتوافر فيها الشروط الفنية لها، من حيث إن المؤلف يكشف عن الغاية من وراء كتابته ترجمة ذاتية، فى هذا الإطار من القالب الروائى، ويبين أنه يكتب ترجمة ذاتية يصور من خلالها، حياته وتجربته، ويختار "ضمير المتكلم" أداة فنية للتعبير عن تجربته، كما يلجأ إلى طريقة السرد المباشر لرواية الأحداث، فى تعاقبها، دون أن يتوسع فى

التقنية الروائية؛ بحيث تجمح به عن الحقيقة التاريخية.(٢)

ويمكن أن نضع "الوسية"، وفق هذه المعايير النقدية؛ وهى مستقاة من نصوص إبداعية؛ على رأس النصوص الفنية، التى يمكننا ، باطمئنان أن نطلق عليها ترجمة ذاتية روائية. فنقرأ على الغلاف: "رواية تتناول سيرة شاب مكافح، وهو نفسه الكاتب والبطل، فهى إذن سيرة ذاتية فى قالب روائى ذى مضمون اجتماعى ، يعكس الصراع بين الوضع الاجتماعى للبطل بما هو فرد من أفراد هذا الشعب، وبين نظام المجتمع الذي لا يتيح العدالة لأفراد هذا الشعب، وذلك فى الفترة الملكية الغابرة.

وهذا العمل تتوافر له العناصر الروائية الفنية من حيث البناء الروائى المتكامل كما يتسم بالصدق والأصالة والصراحة".

وما أن نشرع فى قراءة النص حتى يقدم لنا المؤلف نفسه صراحة، وليس من وراء حجاب، خليل حسن خليل، كما أنه يستخدم ضمير المتكلم "أنا". ويبدأ إيقاع الأحداث فى سنة ١٩٣٣ حيث كان أول تلاميذ مدرسة كفر صقر الابتدائية، وعمره قد جاوز الحادية عشرة.

من هنا تقف "الوسية" بوصفها نصاً روائياً متميزاً فى تاريخ نصوص الرواية العربية التى تعالج حياة أصحابها وتجاربهم. ويأتى تميزها من العوامل التى أشرت إليها.

أما النصوص الإبداعية التى عبر أصحابها عن حياتهم ودورهم فى مجتمعهم، مع الاتكاء على ضمير الغائب، وإنكارهم أنهم يكتبون تراجم ذاتية لأنفسهم، من خلال هذا القالب الروائى، وانتحال اسم للشخصية مخالف للاسم الحقيقي لها.. تلك النصوص خرج أصحابها عن الترجمة الذاتية الروائية، فهى نصوص روائية ، رغم اعتماد كتابها على حياتهم. وما ذلك إلا لأن هؤلاء الكتاب قد مزجوا فى أعمالهم الروائية، بين وقائع حقيقية مستمدة من حياتهم الشخصية ، وبين وقائع متخيلة، كما مزجوا بين كثير من مشاعرهم وأفكارهم وتأويلاتهم ، وكثير من تلك التى تخيلوها وأضافوها إلى ما كان حقيقياً موافقاً للتاريخ الشخصى لكل منهم، وقد أخفى اسمه، وروى أحداث حياته بطريقة غير مباشرة.(٣)

وقد أفاض"توفيق الحكيم" فى تفرقته بين ما هو ترجمة ذاتية عما هو فنى. فمثلاً إلى أى مدى يمكن أن نسمي بعض روايات دستوفيسكى تراجم ذاتية، مثل "المقامر" و "رسائل من بيت الموتى" وغيرهما مما نعرف تماماً مطابقة بعض وقائعها لوقائع حياة المؤلف؟..

إن القصاص أو صاحب العمل الفنى، الذي يصور فيه جانباً من حياة الناس والأشخاص لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية، وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعمن حوله، وهو فى الوقت نفسه، لا يعطينا عملاً منفصلاً عن ذاته تماماً، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة ومشاعر وتأملات صادقة ومفترضة؛ وكل هذا يقلّب تقليباً جيداً ويمزج مزجاً بارعاً ليصب فى قالب نسميه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية.

ولذلك لا أستطيع أن أسمى أى عمل فنى ترجمة ذاتية إلا إذا كان مكتوباً بهذه النية، ولهذا الغرض بالضبط، أى أن يقول لنا المؤلف هذه هي مذكراتى، أو هذه هى حياتى. ويكتبها بأسلوب السرد المباشر لحياته .

أما إذا صب هذه الحياة فى قالب روائى أو فنى أيا كان فإنه فى الحال يصبح عملاً فنياً لا ينبغى بأية حال من الأحوال أن نسميه ترجمة ذاتية، وإن كان للناقد أحياناً أن يستشف من هذا العمل الفنى بعض القرائن التى تعينه على رسم صورة ذاتية للمؤلف أو عصره، ولكن على أن يكون ذلك مجرد قرائن من اجتهاد الناقد أو الدارس وتحت مسئوليته الشخصية. وليس له أن يستند إلى هذا العمل الفنى بما هو ترجمة ذاتية للمؤلف، لأنه متى دخلت يد الفن والصياغة الفنية فى عمل من الأعمال، لم يعد بوسعنا أن نفرز أو نميز بين ما هو حقيقى وما هو متخيل. فالفن هو الفن، والترجمة الذاتية: هى الترجمة الذاتية.

وقد دفعت المشابهات الكثيرة بين أبطال هذه الكتب وبين الحكيم باحثاً نابهاً كالمرحوم اسماعيل أدهم. إلى اعتبار كل من "عودة الروح"، "وعصفور من الشرق" ترجمة ذاتية للحكيم، إلا أن "الحكيم" أكد أن وجود تشابه بين حياة أبطال هذه الروايات وبين حياتى لا يمكن أن يعطى الناقد أو الدارس الحق فى اعتبارها وثائق تاريخية دقيقة، وذلك لأنها- كما قلت- اختلطت فيها عوامل كثيرة، وعناصر مختلفة منها ما هو حقيقى وما هو غير حقيقى، لأن الاعتبارات الفنية تنسينا عند الكتابة أن ننقي الوقائع الحقيقية مما تقضيه ظروف الحبكة الروائية. ولذلك فإن من يعتمد على هذه الأعمال باعتبارها وثائق تاريخية لابد أن يتعرض للوقوع فى الخطأ. كل ما يمكن فى هذا الصدد هو أن نعتبر هذه الأعمال مصادر تنوير تكميلية..

إن ما نسميه من الروايات تراجم ذاتية يكون فى الغالب مبالغاً فيه، فأغلب القصص والروايات التى ظهرت حتى الآن فى جميع اللغات.. تقوم على تجارب ذاتية للمؤلف، وعلى ذلك فإما أن تكون الرواية فنا يعتمد التجارب الذاتية

للمؤلف، وحين نقول ذاتية لا نقصد شخص المؤلف فقط، بل كذلك الأشخاص المقربين إليه في بيئته ومجتمعه، وإما ألا نقرن كلمة الترجمة الذاتية بأى رواية مادامت قد اتخذت شكل الرواية، ودخلت في القالب الروائى باعتبار أن ذلك شئ بديهي وفي هذه الحالة لا تطلق كلمة الذاتية إلا على ما تدل عليه فعلاً من حيث الحقيقة والنوع. وربما كان هذا أسلم، لأنه حتى في الحالات التى يبدو فيها للناقد أن الرواية موضوعية، أى بعيدة عن شخص المؤلف، فإن الفحص الدقيق سيدلنا قطعاً على أن ملامح الشخصيات لا يمكن أن تكون متخيلة كل التخيل إلا إذا كان المؤلف غير صادق، أو كان يضع عالماً لا وجود له مثل شخصيات "وكاميول" و "طرزان" و "أرسين لوبين".

ومادام المؤلف لم يقل صراحة إن كتابه ترجمة ذاتية له فلابد أن نحتاط في اعتبارها كذلك. (٤)

بين الترجمة الذاتية والرواية

هناك فروق بين الترجمة الذاتية والرواية، فإن كاتب الترجمة الذاتية، لا يشبه الروائى الذى يعتمد اعتمادا كاملاً على الخلق والتصور فى موضوع سواء كان أسطورياً أم اجتماعياً، منتزعاً من التاريخ أو مستلهماً من الواقع، فإنه يعتمد على التصور والخلق.

أما كاتب الترجمة الذاتية، فهو يمتاز عن الروائى فى هذا المنحى، إذ إنه حين يكتب موضوعه، لا يكون فى حالة تصور ، بقدر ما يكون في حالة تذكر واستدعاء للتجربة، أو لنقل إنه، في تشكيله لقسمات الترجمة الذاتية، يرتكز على خيال مفيد- وليس خيالاً مطلقاً- يستمد صوره من تجربة مادية حدثت. من ثم، فهو يكابد الصعوبات التى يعانيها الفنان الروائى، وبصورة ربما كانت أشد تعقيداً، إذ إنه يلتزم جانب الحقيقة التزاماً صارماً. كما أنه يعانى حين يكتب ترجمته الذاتية فى صورة روائية صعوبة أشد مما يعانيه الروائى إذ عليه أن ينفخ فى أوراق الذاكرة من روحه، بما يُضفى على عمله الفنى صيغة روائية، فى الوقت الذى لا يغفل عن تصوير الحقيقة في كل جزء من أجزاء العمل، مستعيناً بعناصر الفن الروائى، بقدر ، دون أن يخل بالحقيقة، أو يخرج بها إلى روح الرواية الفنية، وطابعها المميز.

وفرق آخر بين كاتب الترجمة الذاتية، والروائى. فالأول يلتزم الترتيب الزمني فى سرده تاريخ حياته، بادئاً بداية طبيعية بالكلام عن

أولى مراحل حياته ، ثم يمضي مصوراً ما طرأ على حياته من تحول وتطور،

مراعياً فى كل ذلك ، التدرج حتى تبدو ترجمته الذاتية مطابقة لواقع الحياة التي تسير فى خط بيانى يكون متدرجاً.

أما الروائى فإنه ليس مقيداً بمثل هذا الترتيب، وهذا التدرج وله مطلق الحرية فى أن يختار لروايته ما يشاء من بدايات. كما أن له مطلق الحرية في الارتكاز على مواقف ومشاهد وشخصيات بعينها. والترجمة الذاتية، تنقل لنا الحقيقة عن إنسان ما، وتمدنا بحياته على نحو أصدق مما تمدنا به "السيرة العامة" أو "الرواية التاريخية"، لأن الترجمة الذاتية أقرب الأنواع الأدبية تصويراً للحقيقة المعبرة عن الإنسان، وأكثر التزاماً للصدق، إذ إنها تصور التجارب التى أحدثت الصراع الداخلى لصاحبها، وهذه التجارب الشخصية الخفية التي تنقل مغالبته الحياة وتذوقه ما فيها من حلو مر، إنما يقارنها قارؤها بتجارب نفسه، وحين يصورها كاتب الترجمة الذاتية فى تلقائية ، وأسلوب أدبى، حافل بالحركة والحيوية والمرارة فى إطلاعنا على وقائع الماضى، وأطوار الشخصية، إنما يثير فينا خفايا الوعى الباطن، ويحرك دخائل النفس ، ويثير كوامن الوجدان.

والترجمة الذاتية، حين تبلغ فى النفس هذا الحد، تستثير فى القارئ لها، المشاركة والتعاطف، لأنها تنقل مثلاً حيّاً من نفسه.(٥)

موقع الوارثون بين الأنواع الأدبية

وإذا كانت "الوسية" تمثل نموذجاً للترجمة الذاتية الروائية، فأين تقع "الوارثون"؟

يلحظ القارئ لنص "الوارثون" ، أن الكاتب تخفى وراء شخصية :حسن خالدحسن"، واعتمد الضمير الغائب ، مما ينفى عن النص صفة الترجمة الذاتية، بقدر ما يقرب به من الرواية. ويقدم لنا تجربته مع رموز النظام، أثناء الفترة الناصرية، ويصور لقاءه بطه حسين، وهو وزير للمعارف فى حكومة الوفد(١٩٥٠).

ويعرض الكاتب لدوره فى العمل السياسى.

(منظمة الشباب- الاتحاد الاشتراكى- التنظيم الطليعي)، ومساهمته ببحوثه الاقتصادية، فى إرساء دعائم التطبيق العربي للاشتراكية. ويشير إلى عمله أستاذاً فى معهد التخطيط والتنمية لدول إفريقيا، بداكار بالسنغال. وينتهى نص "الوارثون" بالحقبة الناصرية- وهزيمة- يونيو ١٩٦٧.

هذا الطابع الوثائقى يقرب بالنص من الترجمة الذاتية. كل ذلك مجتمعاً، يجعل من "الوارثون" أمشاجاً من فن الترجمة والرواية. أو لنقل إن الوارثون" تقف على الأعراف بين هذين الفنين:

"الوارثون" وجهة النظر

قد تعنى وجهة النظر، فلسفة الروائى، أو موقفه الاجتماعى أو السياسى، وقد تعنى العلاقة بين المؤلف والراوى وشخصياته، وموضوع الرواية. وإن كان من الصعب الفصل بين فلسفة الروائى وما يختاره من أساليب فنية.

وهنا يثور سؤال من صاحب وجهة النظر فى الرواية؟ هل هو الروائى ذاته؟ أهو الراوى الذي يكون واحداً من شخصيات الرواية أو الشخصية الرئيسية بها؟(٦)

من خلال ثنائية "الوسية" و "الوارثون".. من صاحب وجهة النظر الحقيقية فى النص؟ هل هو الراوى أن شخصيات النص؟ ، "وينبغى أن نتذكر أن النص هنا، ينهض على شخصيات حقيقية، ويحمل أسماء حقيقية وليست أقنعة" ثم هل وسيلة السرد التى تقوم على ضمير "المتكلم" فى "الوسية" هي وجهة النظر عينها عندما يتخفى الروائى/ الراوى فى "الوارثون" ويستخدم ضمير الغائب؟

إن استخدام ضمير الغائب هنا، قد يتيح للكاتب تقنية تقديم الأحداث والشخصيات، وخلق الخلفية والربط بينها، وقد يعنى قيامه بالتعليق وإصدار الأحكام. هذا من جانب؛ كما أن مصطلح وجهة النظر الذى يؤكد علي علاقة الروائى بالراوى، وبالشخصيات في الرواية.. هذا المصطلح- بهذا المفهوم- يؤكد انحراف نص "الوارثون" عن عالم الرواية بقدر اقترابه من عالم الترجمة الذاتية. أو لنقل تجاوزه لعالم الرواية بقدر تجاوره لعالم الترجمة الذاتية.. ومن ثم، فنحن لا يمكننا أن نتبنى فكرة الراوى العارف بكل شئ، الموجود فى كل مكان، الذي يحرّك بأنامله الشخصيات، ويوجه الأحداث، ويصدر الأحكام بوصفه مبدع ذلك العالم الروائى، بشخصياته وأحداثه.

إننا لا يمكن أن ننظر إلى مصطلح وجهة النظر بهذا المفهوم، لسبب بسيط وواضح، وهو أن المادة التى يصوغها الكاتب، فلذة من كبد الواقع الذى عاشته. صحيح أنها خضعت للتقطير والعزل والاختيار، فى محاولة لصهر تجربته فى بوتقة الفن، إلا أن النص "الوارثون" فى التحليل الأخير- عمل ينهض على خبرة، نبتت شجرتها وثمرتها؛ من جذر الواقع ، وليس نتاجاً لتجربة إبداعية متخيلة، ابتدعها الكاتب ليصور من خلالها عالماً يموج بأحداثه وشخصياته. أو عمل يوازى الواقع ليوهمنا أن ما نقرأ هو الواقع، وما هو بالواقع.

إن الكاتب فى ثنائية "الوسية" و"الوارثون" محكوم بتجربته الشخصية. وعالمه الذى يصوره لنا؛ هو العالم الذي خبره عن كثب. فالنص يلامس شخصيات عامة. ومن ثم، فحرية الروائى/ الراوى/ البطل وكلها نعوت لشخص واحد- لا تتجاوز

تقديم تلك الشخصيات من وجهة نظره هو، أو من خلال منظوره الشخصي.
وبوسعنا أن نتساءل ماذا يحدث لوجعلها تدافع عن مواقفها، بقدر مادافعت عن مواقعها، وهى فى السلطة؟ ترى ماذا يحدث لو أطل علينا بتصوير خلجاتها النفسية، وهى تتأمل، أو لنقل تجتر ماضيها. ماذا نرى فى تلك المساحة، وهى فى دائرة الضوء؛ وبعيدة عنها، أن نتعرف على "الإنسان" فى "الشخصية العامة" بهمومه وإحباطاته عندما يرضى، بعد أن طوّف فى الآفاق، من الغنيمة بالأياب. وهو يحيا بعيداً عن دائرة الضوء. لحظة إنسانية خصبة، بحاجة إلى إضاءة.

إن ترصيع النص "الوارثون" – ولا أقول توثيق النص – بشخصيات عامة، قيّد من خيال القارئ المستهلك للنص؛ والذى يعيد إنتاجه، فى محاولة لاكتشاف ما يحمل من دلالات؛ فى ضوء خبرته المعرفية عن تلك الشخصيات والأحداث، مما يقرب بالنص من المباشرة، فالقارئ، قريبٌ من الأحداث ، وربما يكون قد أسهم – ولو بالسلب – فى جانب منها – هنا، القارئ – وليس الروائى فحسب – شاهد على عصره.

وترتب على وجهة النظر هذه؛ أن بَدَت المادة الروائية فى قالب من الإخبار Telling.فلم تقدم من طريق العرض Showing على حد تعبير Booth فى "بلاغة الفن القصصى". ومن هنا، نفهم معنى قول percyl ubbach فى "صنعة الرواية". إن الفن القصصى لا يبدأ حتى يرى الروائى قصته كشئ يُرىَ أو يُعرض، وحتى تحكي القصة ذاتها لا أن يحكيها المؤلف" (٧) وهذا يفسر للقارئ الحشو فى السرد، والاتكاء على عنصر "الإخبار" على حساب عنصر "العرض" ممأأصاب النص بترهل فى البناء الفنى على ما سيأتى بيانه.

ينبغى، إذن، أن نفهم وجهة النظر هنا، بمعنى القضية أو المشكل الذي يطرحه نص "الوارثون"؛ وموقف الروائى/ الراوى منها.

تصور "الوارثون" المشكلة الاجتماعية لمصر ببعديها الاقتصادى والسياسى. (لنتذكر أن أطروحة الدكتوراه للكاتب كان موضوعها "القوى المعوقة للتنمية الاقتصادية فى مصر" أى أنها تصدر من الحقل المعرفى "الاقتصاد السياسى") وتصور ما يطرأ على المجتمع من تغيير أو تغير حسبما شئت من تخصيص إنساني أو تجريد فلسفي.

والنص، على هذا النحو ، يلج بنا إلى عالم السياسة من جانب؛ وعلم اجتماع الأدب من جانب آخر، مما يسلمنا إلى أن ننظر إلى النص برؤية سياسية. وهنا تلتقى المآثر التى تلابس هذا النوع من الرواية السياسية، ومثالبه. فـ "Blotrer"

يرى أن للرواية هدفين: المتعة ولافائدة. (والإلحاح على الفائدة قد يخضع لملابسات تتجافى وتحقيق مبدأ المتعة. وهذا ما شاب النص "الوارثون، فبدا إحياء لتيار الرواية التعليمية بقدر ما اقترب من المسرح التعليمي على نحو ما في مسرح بريخت). لذا، فهو يذكرنا، نحن بوصفنا قراء أن نكون على يقظة بطبيعة الرواية التي تربط المتعة بالوعي ، وإدراك أن المضمون، وربما كان كاشفاً لمعطيات تمس الحياة السياسية- كما يحذرنا إرفنج هاو Erving Howe من المزالق التي قد يتعرض لها كاتب الرواية السياسية. ويعلن توجسه من أن يتصدع البناء الفني للرواية بين مطلب الإيديولوجية وضرورة الفن.(٨)

وتطرح "الوارثون" السؤال القديم الجديد: إذا لم يكن من التغيير بد فإلى أين؟ وهو سؤال مازال قائماً يتربص بنا. وهنا، يستدعي نص "الوارثون" في ذاكرة القارئ، نصاً آخر: "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي. فكلاهما يتخذ من الرحلة قالباً ينفذ من خلاله لنقد مظاهر الحياة الاجتماعية، وما طرأ عليها من تغيير أو تغير. يطالعنا "المويلحي" في "حديث عيسى بن هشام" بالرحلة الأولى- إلى داخل عوالم المجتمع المصري؛ بكافة شرائحه وطبقاته، بينما تتجه الرحلة الثانية إلى الخارج، حيث يقارن فيها بين الشرق والغرب".

في الرحلة الأولى، يطوف بنا "المويلحي" في جوانب الحياة المصرية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وهو يحدد ، في تصويره الفني في "حديث عيسى بن هشام" موقفه الطبقي- موقف البورجوازية المصرية الكبيرة- لذا، فهو يعي تماماً جوانب الضعف؛ أو القصور في طبقته. وهذا يفسر نوعية النقد الذي يوجهه إليها. فهو لا يهادنها، وإن كان حريصاً على تعريتها، واضعاً أنامله على نقاط الضعف، مُهيباً بها أن تغير من سلوكها ومواقفها، كي تبرأ مما لحق بها، وتصحح مسارها. وبأسلوب يتميز بدعابة ذكية مهذبة تتظاهر بأنها لا ترى من الواقع غير السطح، فإذا الحقيقية عارية(٩)

و"المويلحي" يعلم، أنه في ظل الوجود الاستعماري، ما كل ما تتمنى الطبقة البورجوازية تدركه، لكنه، في الوقت نفسه، ممن يرون أن "التغيير الاجتماعي" يبدأ من "الداخل" بناء البشر عقلياً، ووجدانيا وجمالياً، بحيث يتحقق للإنسان المصري الإشباع المادي والروحي في مجتمعه. وهو يرنو بذلك إلى فكرة سامية ، كثيراً ما راودت عقل رواد التنوير وأفئدتهم: فكرة العدل الأسمى، حيث ترفرف السعادة والرفاهية على أجواء المجتمع المصري. علي نحو ما كان يتغنى "الطهطاوي" (ليكن الوطن محلاً لسعادتنا المشتركة، نبنيه جميعاً بالحرية، والفكر، والمصنع).

ومن المسلمات، فى علم اجتماع المعرفة، أن ذيوع فكرة وانتشارها، إنما تعكس فكر صاحبها، ومزاجه، وموقفه الاجتماعى، وموقفه الطبقى. وقد كان موقف "المويلحى"..فى انتمائه الطبقى- أقرب إلى ما نسميه بمصطلحنا المعاصر، بموقف "الرأسمالية الوطنية" التى وجدت نفسها، وقد تعرضت للنهب الاستعمارى، والتدخل الأجنبى، وعانت من وطأة الامتيازات الأجنبية(١٠)

ومن جانب آخر، فإن الفكرة المحورية التى يدور حولها كتاب "حديث عيسى بن هشام" هى فكرة "التغيير" . وهى فكرة تشى بظلال فلسفية، وتنير عناقيد من المعاني، تتمثل فى الفعل الإنسانى فى مظاهر الكون والحياة. أهو إصلاح أم إفساد؟ بقول آخر هل ما يحدث فى الحياة من تطور أقرب إلى مدلول التغيير، بكل ما فى الكلمة من فعل إنسانى أم إلى التغير الذى لا دخل للإنسان فيه؟!(١١)

وهنا نحن أمام ثنائية خليل حسن خليل "الوسية" و "الوارثون" حيث يجوس الكاتب خلال الديار . يقوم برحلة فى أعماق المجتمع المصرى.

يعرض فى "الوسية" لجانب من عالم القرية المصرية، ولدور الأجانب فى تدمير الاقتصاد المصرى. وفي "الوارثون" يصحبنا الكاتب فى رحلة إلى مجتمع "المدينة" حيث يقوم بتعرية ما في المجتمع من قيم ، يرى فسادها وأنها علة التخلف، ومن موقع اجتماعى وطبقى، لطبقة البورجوازية الصغيرة، بكل مآثرها ومثالبها.

فى ثنائية "الوسية" و "الوارثون" يبحث البطل عن "الحق الضائع" فى ظل تركيبة طبقية صارمة، لا تتيح الحراك الاجتماعى للفرد، مهما كانت مواهبه، يأتي بطل الثنائية ليفرض إرادته.ويؤكد "الأنا- الذات" الضائعة فى غمار المجتمع. ويقدم لنا رحلته مع الزمن، أو لنقل إنه يحكى لنا رحلته مع "الأيام" وماذا فعلت به "الليالى" الكالحة؟

ودائماً ما يستدعي القارئ- في جدلية القراءة- نص طه حسين "الأيام":.. الغائب الحاضر. تتراءى تجربة نص "الأيام" (المثال) للنص (الماثل) "الوسية" و "الوارثون" . ومن بعيد، يتناهى لمسامعنا صوت "طه حسين" صاحب "المعذبون في الأرض" وهو يخاطب "الضمير الجمعى"؛ ناطقاً بصوت المظلومين. (١٢)

فى البناء:

تعكس تجربة قراءة النص عناقيد من القضايا، من خلال مرآتين تعكسان ذات الروائى/ الراوى/ البطل. فمرآة تتألق فيها مادة روائية مستمدة من حقائق تاريخية ذات صلة حميمة بكاتب النص، مما يحبلها أمس رحماً بفن الترجمة الذاتية. وهنا بدت المادة الإخبارية- ولا أقول فن الخبر على ما هو معروف فى

تراثنا- عبئاً على العمل الفنى، لأنها لم توظف توظيفاً فنياً، يضفى عليها طابع التجربة الإنسانية المشتركة التى تهم القارئ- أى قارئ- بمعنى أن تتحول المادة الخبرية إلى "موتيفة" فنية، تكون نواة لصورة روائية.

وربما قدمت تلك المادة الإخبارية، معلومات مضيئة، وكاشفة عن الشخصية، لكنها لم تُعرض من خلال نسج البناء الفنى، بحيث تكون المتعة المتحققة هى الشرط الأول ثم تأتى الفائدة. هذه المادة، قدمها الكاتب بأسلوب الإخبار ، وليس بأسلوب العرض، بحيث يوحى لقارئ بموقفه من التجربة الناصرية، كما يتيح للقارئ الذى يعيد إنتاج النص، التأويل لما يقرأ من عرض فى ضوء تجربته الخاصة، بحيث يتم التداول بين الخاص والعام، والعكس لذا بدت تلك المادة الإخبارية التى أشرت إلى نماذج منها ، (١٣) بقية متلكئة من الرواية التعليمية، مما أصاب العمل بالترهل والحشو، وهذا يتنافى وفضيلة الاقتصاد فى التعبير. (لنتذكر أن الاقتصاد حرفة الكاتب) فالقارئ يتساءل: أين وجهة نظر الكاتب؟ إن وجهة النظر لا تتحقق فنياً؛ إلا من خلال العرض، وليس من طريق السرد الإخبارى.

المكان

على أن المرآة الثانية فيها تألقت قدرة الكاتب، فقدم تجربته فى صورة روائية. مثال ذلك؛ مشهد لقاء الكاتب بالنائب العام (١٤) وهذا يفضى بنا إلى الحديث عن "المكان" ودوره فى البناء الفنى.

ربما كان عنصر "المكان" من العناصر التى اقتربت من البناء الروائى، وجسّدت إحساس الشخصية بالمكان، وما يوحى به من مكانة الراوى (حسن) فى السلّم الاجتماعى. فالمكان "حجرة النائب العام" يحدد نظرة كل من "حسن" و"النائب العام" ، نظرة صاحب الحق الذي يتسلح بالوعى، ويدرك أن هذا المكان، حجرة النائب العام، هو من الملكية العامة للدولة التى ينتمى إليها "حسن"، كما ينتمى إليها النائب العام. كما أن راتب النائب العام من الضرائب التى يدفعها الشعب. وتطل علينا من النائب العام نظرة استخفاف. وهنا تمثل النظرة لغة صامتة أبلغ من لغة الكلام.

هنا يفصح المكان عن نظرة "حسن" من الطبقات. فهو يرفض تقسيم المجتمع إلى طبقات؛ لأن الله خلق الناس سواسية، ويكاد "المكان" ينطق بموقفه الفكري والإيديولوجى من الطبقات الاجتماعية.

يسافر الروائى/ الراوى/ البطل إلى انجلترا فى بعثة لدراسة الاقتصاد السياسى. وبينما يجوس فى أحياء "لندن؛ يتساءل" "هل المجتمع الانجليزى مجتمع

طبقى؟ أيوجد فيه فقراء؟ أيتشابهون مع فقرائنا؟ من الضروري بأن يكون المجتمع الانجليزى طبقياً. أليس مجتمعاً رأسمالياً، يحتل المركز فى الرأسمالية العالمية. ألم يكف النهب واستنزاف موارد المستعمرات لعلاج الفقر فى بريطانيا؟ لماذا تتعاطف الطبقة العاملة مع الملونين جميعاً؟ أيكون ذلك لأن الرأسمالية تستغل الطبقة العاملة والملونين جميعاً. وبذلك سينشأ تعاطف بين المستغلين ضد المستغلين"(١٥)

إن تعليق الراوى هنا، لا يقف عند مجرد عرض قضية "التفرقة العنصرية بل يكشف "المكان عن موقفه المتعاطف من الطبقة العاملة.

ويجسد "المكان"- من جانب آخر- إحساس الروائى / الراوى البطل بالغربة والضياع. إلى هنا ، والكلام طبيعي، إلا أنه حريص على أن يلح على ذاكرة القارئ بما يكشف عن انحيازه الإيديولوجى الماركسى: "إحساس بالغربة يكتنف مشاعر فتانا. الغربة بالمعنى الدارج للكلمة، وليس الاغتراب بالمعنى الاجتماعي والنفسى. فالاغتراب يخيم عليه ، حتى فى بلده. الطبقة الثرية، بتملكها للأرض ولرأس المال، قد عزلت الجماهير الشعبية، وأبقتها مغتربة عن وسائل الإنتاج، بل عن الإنتاج نفسه (١٦) وبقدر ما يحرص على تأكيد هويته الإيديولوجية، من خلال الإخبار يبتعد مسافات عن تجسيد موقفه من خلال مشاهد روائية، تنبئ ولا تصرح. فالفن عدو المباشرة.

كما يأتى المكان كاشفاً عن تذبذب مواقف المثقفين، وعن الحراك الاجتماعى الرأسى، للشرائح الاجتماعية فى هذا البلد. ".. للدكتوراه آراء أخرى: أرسلت إليه استمارة سفر. ركب بها القطار المجرى من أسيوط إلى القاهرة بالدرجة الأولى الممتازة، والمكيفة. قفز من الدرجة الثالثة فى وثبة واحدة، ثلاث درجات علا (كذا!!) المفروض أن يفرح. طالما ملأت الدرجة الثالثة خياشيمه بالتراب، ودخان القطار"(١٧)

إن القطار يتحرك فى "المكان" من الجنوب المتخلف إلى الشمال المتقدم. من الأدنى إلى الأعلى.. من الصعيد إلى القاهرة. هذه الحركة في المكان نتاج لحراك فى المجتمع. من الدرجة الثالثة إلى الدرجة الأولى المكيفة" هنا ، يكشف "المكان" عن المفارقة بين النظرية، والممارسة.. بين رفع الشعار، والتعامل مع الواقع.

فالروائى/ الراوى/ البطل لا يؤمن بتقسيم المجتمع إلى طبقات، لكنه يقبل الاستمتاع بركوب الدرجة الأولى الممتازة. مفارقة بين الفكر والعمل. هنا حراك اجتماعى رأسى. ويكاد "المكان" يغمز تشدق المثقفين الذين يتخفون وراء شعارات

هم أول من يطرحها جانباً. إنهم يقولون مالا يفعلون؛ ويفعلون مالا يقولون. بوصلتهم التى تهديهم إلى الطريق تنطلق من مبدأ "المنفعة" الشخصية.

ويتراءى "المكان" بوصفه حيّزاً أو سياجاً يعوق حركة الفرد وإرادته فى تجاوز واقعه." تطوع "حسن" عسكرياً فى الجيش، ليهرب من الإقطاع الزراعى. جابهه الإقطاع العسكرى بحياة أكثر مشقة ومهانة. معالم وسية الخواجة اليونانى تتبدى سافرة فى الوسية العسكرية: هناك الخواجة سيد الإقطاعية، والفلاحون أرقاؤها. وهنا ضابط الوسية وعساكرها. (١٨) وحين يربط النائب العام شرط التعيين بأن يكون المتقدم من أسرة (١٩) إنما يحدد مكانه "حسن" من خلال "المكان" أو الوضع الطبقى الذي يشغله.

ويركب الروائى/ الراوى/ البطل البحر، فيصور مجتمع السفينة. وتأتى مناجاة النفس لتعمق من أبعاده الإنسانية، حيث نتعرف على وعى الشخصية، وإحساسها بذاتها وبدورها فى المجتمع. وعندما يغشى قاعة الطعام فى السفينة، يجسد "المكان" المثير حيث يستدعى ذكريات الماضى وعذاب الوسية والخواجة اليونانى ، بما يعكس دور الجاليات الأجنبية فى تخريب اقتصاد مصر، على نحو ما أشار "طه حسين" من قبل فى "شجرة البؤس".

وتحمل الأشياء دلالات تنكأ الجراح التى ظن الراوى أنها اندملت . "نقطة الجبن تعود بذاكرته إلى أيام الطفولة، حقبة الدراسة الابتدائية. كان غذاؤه الرئيسى فيها العيش الآذرة والجبن القريش" (٢٠)

إن وعى الكاتب بما تثيره الأشياء فى نفسه، يجسد إحساس الشخصية الحاد بمعاناتها أيام الطفولة البريئة، بحيث بدت- الأشياء- علامات ضوئية، تحد من سيولة الزمن، وتحدد إيقاعه، فتهيئ للراوى أن ينظر إلى الماضى فى أسى موجع ممرور، يؤكد أن الوعى أو الإحساس بالفقر أشد فعلاً فى النفس من الفقر نفسه، كما أن الفقر قليلاً ما يدع النفس الإنسانية دون أن يترك صدعاً فى بنائها النفسى..

إن التشوهات النفسية تمسك بتلابيب الراوى فتمتد لك: "تتحرك فى شكل تشنجات بالقرب من رغيف الخبز. كان بوده أن يأخذ لقيمات منه، يضعها فى جيبه، ليتعشى بها كما كان يفعل بها وهو تلميذ فى مدرسة الزقازيق" (٢١)

وعندما تدعوه فتاته للرقص: "ألا تريد أن ترقص؟".

يعلق الراوى: "غطاه عرق غزير. أرقص؟ أنا لم أتعلم الرقص، ولم أمارسه، اللهم لا رقصاً من نوع آخر. رقصة الجوع! حينما كنت أشعر بثنيات معدتى وأمعائى ، ـنت أنثنى معها. الناس الذين نشأت معهم لا يعرفون غير هذا النوع من الرقص.

آه.. كان هناك لون آخر. كان الخواجة الإقطاعى يعطى الخولى كرابيج وعصيا. يضربون بها الأولاد والبنات فى الحقل فتنثنى جذوعهم. كنت أنثنى معهم. لم يكن أحد يضربنى،فقد كنت كاتب الوسية. لكن الصبية والصبايا كانوا من بلدى وأبناء أهلى وجيرانى. كنت قطعة منهم فرقصت معهم، وتأوهت..

وهناك ضرب آخر من الرقص. وددت لو لم أتذكره. ولكنها الذاكرة المسنونة: الرقص الذى قمت به أثناء اعتقالي! كانوا يفترسون "عونى" الإخوانى صديقى.. فى الغرفة المجاورة لتلك التي يحققوم معي فيها كانت صراخاته وعواؤه تحدث نغماً بشعاً يدفعنى إلى الرقص. كان رقصاً مرعوشاً متقطعاً"(٢٢)

هنا، نكتشف بُعداً إنسانياً فى البطل. فاختلاف الإيديولوجتيين لم يمنع الراوى/ البطل من أن يقاسم صديقه الإخوانى الأحزان. فكلاهما صاحب موقف. ونلاحظ أن الكاتب يجدل ضمير المتكلم والمخاطب ليجسد المعاناة. فهو المجنى عليه والشاهد الإثبات معاً. مما أتاح للنص تنوعاً فى الأسلوب.

وتقوم لغة النص ، فى جانب منها، على استدعاء مفردات صورها الروائية فى "الوارثون" من النص القرآنى، ليضمنها الكاتب دلالة تتفق والمشاهد الروائية. ومن أمثلة هذا التضمين: "ظلت هذه الأفكار العاتية الصرصر تعصف بفتانا.. (٢٣) و"هل تشعر هذه الحسناء بالجحيم الذى يستعر فى داخله؟ ألا ترسل عيناه شواظاً إلى جسدها؟ إنها أنثى" (٢٤) و "ركب السفينة من كاليه بفرنسا إلى دوفر بانجلترا.

كان الصبح قد تنفس. وبدت انجلترا الناظرة" (٢٥) و ".. والخير فى اقتسام الدخل القومى قسمة عادلة، لا قسمة ضيزى" ٢٦.)

على أن هذا التضمين ينبغى أن يوضع فى سياق فكرة المقام والمقال، وبالتحديد أسلوبيات المقال والمقال. (راجع تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، سعد مصلوح: فى النص الأدبى) إن بقايا الثقافة الشفاهية بدت رواسبها فى تعبيرات الكاتب منها: "الجبنة الرومى، التى تضاف فقط لإعطاء نكهة للطبق الفاخر، ألبت على فتانا المواجع" (٢٧)

وفى حوار الراوى مع "نواعم": "أخذ يتساءل تساؤلات غريبة":

هل الفتاة بكراً أم سيباً.. إذا كانت "بكراً" فقد صور مجتمعه البكارة غولاً مخيفاً، إزالتها جريمة كبرى، لا يود ارتكابها. وإذا كانت "سيباً" فمن الذي سيبها"(٢٨) ولعل الصواب "افترعها" كما أن رسم الكلمة "ثيب وليس "سيب ولعله خطأ مطبعى.

وجاء فى المشهد التالى: "كان الخواجة الإقطاعي يعطي الخوله كرابيج وعصا يضربون بها الأولاد والبنات فى الحقل" (٢٩) فكلمة "الخولى"- ورئيس العمال في المزرعة- والكلمة مولدة والجمع خَوَلٌ، وليس خوله على نحو ما جاء في المشهد.

* * *

لقد حَرصَتْ هذه القراءة أن تقف أمام محاور:

*النوع الأدبى فى ثنائية "الوسية" و :"الوارثون".

*وجهة النظر، والمكان فى "الوارثون".

على أن هناك ملاحظة ترتبط بافتقاد النص روح الدعابة والتهكم رغم أن الراوى يذكر أنه كان يتمتع بروح المرح والضحك والسخرية ".. وهو فى تنقله يثير ضجة هنا، ويفجر ضحكا هناك. بهذا أسهم فى أن تموج تلك البيئة الإنجليزية البارك بالصخب والحياة" (٣٠) إلا أن هذه الروح لم تترجم إلى مواقف وأحداث. وما من عمل فنى عظيم إلا وفيه روح من التهكم والسخرية.

من حق هذه الثنائية "الوسية" و "الوارثون" أن تلقى ما هى أهل له من الترحيب . وتظل - خاصة "الوسية"- علامة لمن يؤرخ للرواية العربية، وللترجمة الذاتية الروائية. كما أن هذه الثنائية تعد وثيقة هامة لعلم اجتماع الأدب.

إن الخطاب الروائى فى ثنائية "الوسية" و "الوارثون" يمجد بطولة الإنسان العادى الذى يواجه المجتمع ، وكل أسلحته، إيمان لا يتزعزع وعقيدة راسخة، وإرادة فولاذية ، ليس فى مفردات معجمها كلمة "مستحيل". من هنا تأتى التربية الأخلاقية، من خلال نموذج ناضج ارتكز على العلم والعمل لتغيير واقعه وواقع مجتمعه معاً. وليس هذا بالشئ القليل. إنها بطولة الإنسان العادى، وليست البطولة التى عرفناها فى الأدب الشعبى والسير والملاحم. ومن المفارقة أن تأتى البطولة هنا، على نحو ما صورها النص، بطولة الإنسان الفرد، وليست بطولة المجموع على نحو ما يدعو المعتقد الأيديولوجى للبطل.

إن ثنائية "الوسية" و "الوارثون" تؤكد أن لا وجود للمجتمع دون الوحدة الأساسية "الفرد" ولا دور للفرد الإنسان إلا فى مجتمع. وصاحب هذه الثنائية مثقف من ذوى الاهتمامات بالقضايا العامة لمجتمعه، لذا آثر أن يقدم لنا تجربته الإنسانية الفذة فى شكل فنى أمسى رحماً بفن الرواية ملحمة العصر.

هوامش

١- يحيى عبد الدايم، الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، النهضة المصرية، ١٩٧٥، ص٤٢٧

٢- نفسه، ص ص ٤٣٣، ٤٣٤

٣- نفسه، ص ٤٣٠

٤- فؤاد دواره، عشرة أدباء يتحدثون، يوليو ١٩٦٥، ص ص ٣٢-٣٥

٥- يحيى عبد الدايم، المرجع السابق، ص ٢٨

٦- انجيل بطرس سمعان؛ وجهة النظر فى الرواية، فصول، المجلد الثانى، العدد الثانى، مارس ١٩٨٢،ص ١٠٤

٧- نفسه، ص ١٠٥

٨- see- blotner- joseph- The Political novel- Double day Company- inc- Garden City- N. Y 1955- P.vi- 10-48-63

- see- Howe - Irving Howe- Politics and the novel- Published by Fawcett world Library- 1967 P. ٢٢

٩- شكرى عياد، القصة المصرية والمجتمع المصرى فى نصف قرن، محاضرة ألقيت فى الموسم الثقافى لجامعة القاهرة (فرع الخرطوم) سنة ١٩٥٧، ص ١٥٣ ونشرت بعد ذلك فى كتاب "الأدب فى عالم متغير القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص ٤٥

١٠- شكرى عياد، القصة القصيرة فى مصر، دراسة فى تأصيل فن أدبى، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٧/١٩٦٨، ص ٧٠

١١- أحمد الهوارى، نقد المجتمع فى "حديث عيسى بن هشام"، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ١٩٩٣، ص ٤٩

١٢- الوارثون، ص ٢١

١٣-الوارثون ص ص ٢٢-٢٣، ٣٣-٣٧، ٦٠-٦١،١١٧-١٢٩،١٤٦، ١٥٠-١٦٢، ١٧٠-١٧٧، ٢٨٢، ٢٩١-٣٢٢،٢٤٥،٢٥٣

١٤- الوارثون، ٣

١٥- نفسه، ٩٣

١٦- نفسه، ١١٠، ١١١

١٧-نفسه، ١٤٤، ٢٤٥

١٨- نفسه، ١٣

١٩- نفسه، ١١

٢٠- نفسه، ٤٦

٢١-نفسه، ٤٧

٢٢- نفسه ٥٣ , ٥٤

٢٣- نفسه، ٣٧ والتضمين من سورة الحاقة آية ٦، وسورة فصلت آية ١٦ وسورة القمر آية ١٩

٢٤- نفسه، ٤٣ والتضمين من سورة الرحمن آية ٣٥

٢٥- نفسه، ٧٥ والتضمين من سورة التكوير آية ١٨

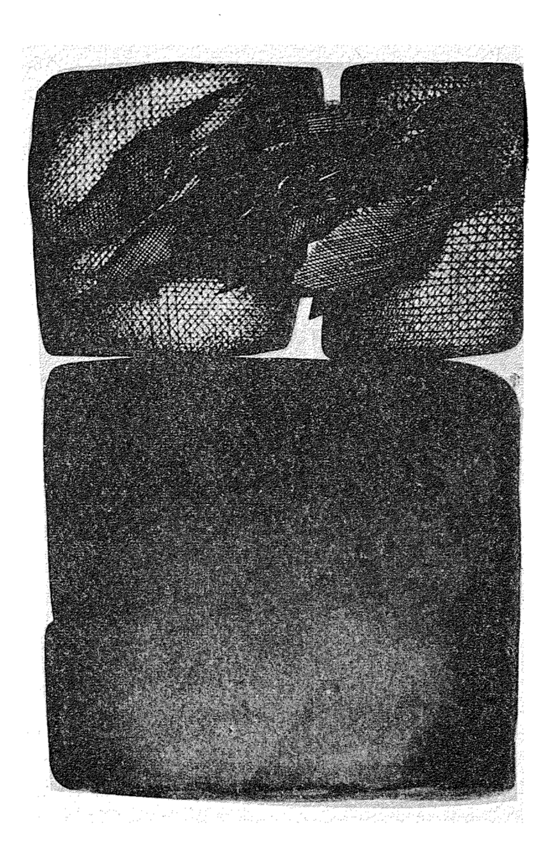
٢٦- نفسه، ٢٧٢ والتضمين من سورة النجم آية ٢٢

٢٧- نفسه، ٤٦

٢٨- نفسه ، ٧٣

٢٩- نفسه، ٥٤

٣٠- نفسه، ٩٧



زيت وحبر صيني على ورق فبريانو ٣٠سم× ٥٠سم ١٩٨٤

الدفاع عن الشعر من أجل تأسيس علم البيان

قراءة في مقدمات عبد القاهر الجرجانى

يحتاج موقف القرآن من الشعر إلى تحليل عميق للدلالات السياقية على مستوى بنية النص القرآنى الداخلية من جهة، وعلى مستوى علاقة النص بالسياق الخارجى مكانيا وزمانيا من جهة أخرى. ولا غناء عن تحليل هذه الدلالات السياقية من أجل فهم موضوعى يفكك علاقة "التعارض" التى صاغها التأويل التراثى فى بعض جوانبه، والتى ما تزال تجد من يدافع عنها تصريحاً أو تلميحاً فى بعض الكتابات المعاصرة.

ولقد تم تجاهل من هذه الدلالات السياقية الخاصة ببنية النص الداخلية حيث اقتصر التحليل غالبا على قراءة آيات سورة الشعراء، وهى قوله تعالى:

"والشعراء يتبعهم الغاوون" ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون . وأنهم يقولون ومالا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظُلموا، وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون" (الآيات من ٢٢٤ - ٢٢٧). وقد تمت هذه القراءة غالباً بمعزل عن سياق السورة من جهة، وسياق النص القرآنى كله من جهة أخرى.

وبالإضافة إلى ذلك ركز أعداء الشعر فى قراءتهم على الدلالات الوصفية لحال الشعراء، وهى دلالات سلبية فى مجملها، ولا يقلل من شأنها عندهم استثناء الشعراء المؤمنين، لأنهم - أى أعداء الشعر - يجدون فيه تأكيدا للأصل، ويجعلهم لايقبلون من الشعر إلا ما كان تعبيرا عن قيم دينية. ويقف المدافعون عن الشعر موقفا مخالفا وإن كان لايختلف فى جوهره وحقيقته العميقة عن موقف خصوم الشعر، فإذا كانوا خصوم الشعر قد جعلوا "الوصف السلبى للشعراء" بؤرة الدلالة وجعلوا "الاستثناء" فى هامشها، فإن المدافعين عن الشعر جعلوا من الاستثناء "بؤرة" الدلالة، وحولوا الوصف السلبى إلى هامشها. وينتهى هذا الاختلاف "التأويلى" فى قراءة هذه الآيات إلى الاتفاق الضمنى على أن الشعر "المقبول" هو الشعر الذى يعبّر عن الإيمان والعقيدة و"الأخلاق" بالمعنى الدينى المباشر.

ويكاد يغيب غيابا تاما من أفق هذين التأويلين أن الآيات أولا - لاتتحدث عن "الشعر" بل عن "الشعراء" . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يغيب سياق السورة عن التأويلين غيابا تاما. هذا بالإضافة إلى غياب السياق القرآنى كله فى مسألة موقف الإسلام، أو القرآن من الشعر والشعراء. وقبل أن نتعرض لتحليل الدلالات السياقية من الضرورى أن نعرض لمظاهر الإخفاق عند من قرأوا موقف الإسلام من الشعر من خلال الآيات السابقة فقط.

لانحتاج أن نشغل أنفسنا بكثير مما يقال فى أيامنا هذه وينشر عن الشعر والشعراء وعن إيمانهم وإلحادهم، ولا نحتاج إلى تكرار بعض جوانب الخطاب "المبتذل"، بل و"الرخيص" الذى لا يحسن قراءة "الأدب" فيعجز عن قراءة "الدين" ، وذلك لأنه خطاب "افتئات" لا خطاب تحليل وإفتاء. ومعنى ذلك أنه خطاب لايفعل شيئا أكثر من إصدار الأحكام التى لاسند لها من معرفة . علينا أن نضرب صفحا عن هذا "العبث"، فالتراث الذى يتصور أصحاب العبث هؤلاء أنهم يدافعون عنه ويحمونه يقدم خطابا أكثر عمقا وإخلاصا وحيوية واحتراما . إنه خطاب جدير بالمناقشة والحوار والتفاعل معه.

ونتوقف هنا بصفة خاصة عند التحليل البلاغى وعالم اللغة الشهير عبد القاهر الجرجانى المتوفى سنة ٤٧٤ هو لموقف الرافضين للشعر والمعادين له، وذلك فى بداية مؤلفه الشهير "دلائل الإعجاز". وغنى عن الذكر أن موقف الشيخ عبد القاهر يمثل موقف المدافعين عن الشعر الداعين إلى دراسته وتحليله من أجل اكتشاف قوانين الكلام البليغ. وهى القوانين التى لايستطيع أحد بدونها الكشف عن وجوه "إعجاز" القرآن الكريم، وبيان مفارقته من كل وجه وعلوه على كلام البشر كافة.

وقد يبدو أن دفاع الشيخ عن الشعر ليس دفاعا فى ذاته بقدر ما يبدو دفاعا عنه من حيث هو "وسيلة" و"واسطة" لاكتشاف وجوه "الإعجاز" فى القرآن، وهذا صحيح إذا توقفنا عند قراءة "المقدمة" فقط دون الولوج فى عالم الكتاب وعمقه الشديد الغورة والقارىء العميق التأمل يكتشف أن دراسة الشعر علم استنباط دقيق تفنى فيه الأعمار ولاتصل إلى غايته. وهذا هو الدرس الحقيقى الذى يعلمنا إياه الشيخ عبد القاهر من وراء عشرة قرون تفصلنا عن زمانه. ولأننا سنعود مجددا لدرس عبد القاهر العميق والبليغ، فإننا نكتفى هنا بالوقوف عند حدود دفاعه عن الشعر من منظور أهميته للدين والعقيدة.

(١)

يبدأ الشيخ عبد القاهر خطابه بمحاولة تحديد مكانة علم "البيان" فى سلم "العلم" بصفة عامة، لكنه يبدأ قبل ذلك بأن يضع "العلم" - بمعنى مطلق المعرفة بمجالاتها العديدة والمختلفة - فى قمة سلم "الفضائل" : (إذ لاشرف إلا وهو السبيل إليه، ولاخير إلا وهو الدليل عليه، ولا منقبة إلا وهو ذورتها وسنامها، ولامفخرة إلا وبه صحتها وتمامها، ولا حسنة إلا وهو مفتاحها، ولا محمدة إلا ومنه يتقد ومصباحها . هو الوفى إذا خان كل صاحب، والثقة إذا لم يوثق بناصح، لولاه لما بان الإنسان من سائر الحيوان إلا بتخطيط صورته، وهيأة جسمه وبنيته" (ص ٤ من تحقيق الشيخ الشاكر، مكتبة الخانجى، القاهرة).

والشيخ هنا وإن كان يردد ما سبق أن قاله كثيرون - خاصة الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) - عن مكانة العلم ، فإنه يتميز عن كثيرين،، لأنه يُدخل "الفضائل" منطقة "الاكتساب الاجتماعى، ويكاد يرفض ما استقر عليه العرف الاجتماعى فى الثقافة العربية من أنها يمكن أن تكون بالميراث. يرى الشيخ عبد القاهر أن الفضيلة إنما تكتسب بالأفعال، والأفعال لاتتحقق إلا بالقدرة، وكلا من الفعل والقدرة يحتاجان للعلم لكى يصبح الناتج عنهما فضيلة، لأن العلم إذا تلبس القدرة كان الفعل نافعا .، والقدرة التى لايلابسها العلم قد تقضى إلى "الرذيلة" وتُعَرض من صاحبها للذم، فالعلم إذن - فى الحقيقة هو أصل الفضائل وليس مجرد واحد من مظاهرها أو مجلى من مجاليها.

هذا هو المنظور الذى يطرحه عبد القاهر لمكانة العلم، لا بوصفه سنام الفضيلة ورأسها، بل بوصفه القاعدة والأساس لقيام أى فضيلة: "لأنا وإن كنا لانصل إلى اكتساب فضيلة إلا بالفعل، وكان لايكون فعل إلا بالقدرة، فإنا لم نر فعلا زان فاعلة

وأوجب الفضل له حتى يكون عن العلم صدره، وحتى يتبين قيْسَمُه عليه وأثره. ولم تر قدرة قط كسبت صاحبها مجدا وأفادته حمدا، دون أن يكون العلم رائدها فيما تطلب.. وقائدها حيث يؤمُّ ويذهب، ويكون المُصرّف لعنانها والمُقلّبَ لها فى ميدانها فهى إذن (القدرة والفعل) مفتقرة فى أن تكون فضيلة إليه، وعيال فى استحقاق هذا الاسم عليه، وإذا هى خلت من العلم أو أبت أن تمتثل أمره، وتقتفى أثره ورسمه، آلت ولاشىء أحشد للذم على صاحبها منها، ولاشىء أشين من أعماله لها" (ص:٤-٥).

هكذا لايضع عبد القاهر "العلم" فى أعلى درجات الفضائل، كما فعل سابقوه بل يجعله هو المؤسس - مع الفعل - حين يلتبس بالقدرة لأى فضيلة. هذا هو الفارق بين قيمة "العلم" عند عبد القاهر وقيمته عند سابقيه. وهذا التصور يمكن تحويله إلى صورة بصرية على النحو التالى، حيث غياب عنصر "العلم" يعنى غياب "الفضيلة" تماما.

ولاشك أن عبد القاهر يستنبط هذا التصور لأهمية العلم التأسيسية فى الفضائل الإنسانية من تصور علماء المسلمين للعلم الإلهى الذى يقترن بالقدرة فيتولد عنهما الفعل المحكم - العالم - الدال على حكمة الفاعل، والكاشف عن جانبى "القدرة" و"العلم" ، اللذين يحيلان بدورهما على صفة "الحياة". لكن عبد القاهر يعكس عملية الاستدلال هنا، فيرى أن اقتران العلم بالقدرة - فى الصفات الإنسانية - يجعل من أفعال الإنسان "فضائل".

(٢)

من أهمية العلم يتحرك الشيخ عبد القاهر وإلى ترتيب العلوم ، فيلاحظ أن كل مشتغل بعلم من العلوم يرى أن "العلم" الذى يشتغل به هو أسمى العلوم كافة، كما يحاول أن يهون من شأن العلوم الأخرى إذا قيست إلى أهمية العلم الذى يهتم به. ورغم هذه الدلالة السلبية فى "تحيز" كل فريق من العلماء لمجالهم المعرفى، فإن عبد القاهر يدرك الجانب الإيجابى فى الظاهرة، ويرى أن الأمر لم يكن كذلك: " إلا لشرف العلم وجليل محله، وأن محبته مركوزة فى الطباع، ومركبة فى النفوس، وأن الغيرة عليه لازمة للجبلة، وموضوعة فى الفطرة، وأنه لاعيب عند الجميع من عدمه، ولاضعة أوضع من الخلو عنه" (ص:٥).

وفى ترتيب العلوم يضع عبد القاهر على ذروتها ورأسها "علم البيان"، وليس دافعه إلى ذلك التحيز للمجال الذى يشتغل فيه، ولكن الدافع لذلك أن هذا العلم هو

الذى يدرس الكلام ، الذى هو أداة التواصل والناقل للمعرفة. وعن أهمية الكلام فى اكتساب المعرفة ونقلها يقول الشيخ فى مقدمة كتابه "أسرار البلاغة" (اعلم أن الكلام هو الذى يعطى العلوم منازلها، ويبين مراتبها، ويكشف عن صورها، ويجنى صنوف ثمرها، ويدل على سرائرها، ويبرز مكنون ضمائرها، وبه أبان الله تعالى الإنسان من سائر الحيوان، ونبه فيه على عظم الامتنان (...) فلولاه لم تكن لتتعدى فوائد العلم عالمه، ولاصح من العاقل أن يفتق عن أزاهير العقل كمائمه ، وتعطلت قوى الخواطر والأفكار عن معانيها، واستوت القضية فى موجودها وفانيها. نعم ولوقع الحس الحساس فى مرتبة الجماد، ولكان الإدراك كالذى ينافيه من الأضداد ، ولبقيت القلوب مقفلة تتصور على ودائعها، والمعانى مسجونة فى مواضعها، ولصارت القرائح عن تصرفها معقولة، والأذهان عن سلطانها معزولة، ولما عرف كفر من إيمان، وإساءة من إحسان، ولما ظهر فرق بين مدح وتزيين، وذم وتهجين" (ص ٣-٤، تحقيق الشيخ شاكر، دار المدنى، جدة).

وعلم "البيان" لايقف عند حدود دراسة الكلام فى مستوى "الإبانة"، أى التواصل، بل يدرس الكلام فى مستواه الفنى الرفيع شعرا ونثرا. ولولا هذا العلم : (لم تر لسانا يحوك الوش، ويصوغ الحلى، ويلفظ الدر، وينفث السحر، ويقرى الشهد (أى يجمع العسل) ويريك بدائع من الزهر، ويجنيك الحلو اليانع من الثمر. والذى لولا تحفّيه (أى عنايته) بالعلوم، وعنايته بها، وتصوره إياها لبقيت كامنة مستورة، ولما استبنت لها يد الدهر صورة، ولاستمر السرار بأهلتها، واستولى الخفاء على جملتها، إلى فوائد لايدركها الإحصاء، ومحاسن لايحصرها الاستقصاء)..

(دلائل الإعجاز ، ص : ٥-٦).

هكذا يمكن القول إن علم البيان ليس مجرد علم من العلوم، بل هو "العلم" الذى تقوم على أساسه العلوم، بما هو يدرس "اللغة" فى مستوياتها المختلفة، من حيث هى أداة تواصل وتعبير وفن. والعلوم فى حاجتها اللغة وقوانينها - التى يدرسها علم البيان - ليست فى حاجة إلى مجرد وسيلة وأداة ، بل اللغة هى مجال إنتاج العلم والمعرفة، من خلال الفكر الذى لاينفصل عن اللغة، وفى مجال تداولهما ونقلهما من نفس إلى نفس أو من جماعة إلى جماعة أنها ليست مجرد "أداة" أو "وسيلة"، بل هى "مؤسس" الوجود الإنسانى - بقدرته وعلمه وعمله - لأنها هى "الفاصل" الذى يميز الوجود "الإنسانى" عن الوجود الحيوانى "الطبيعى". من هنا تستمد اللغة مركزيتها.

ولعل هذا التصور الذى يطرحه عبد القاهر لمركزية علم "البيان" بالنسبة للعلوم

- وهو تصور مواز لتصوره لمركزية "العلم" بالنسبة لاكتساب الفضائل - يسمح لنا بأن نضيف إلى النموذج التوضيحى السابق بعد "البيان" وذلك على النحو التالى الذى يجعل دائرة البيان تحيط بالنشاط الإنسانى كله.

(٣)

ورغم هذه الأهمية الحيوية لعلم البيان فى تأسيس العلم، الذى لولاه تنعدم الفضائل يلاحظ الشيخ عبد القاهر انصراف الناس فى زمنه عن هذا العلم، حتى أنه ليذهب إلى أنه ليس هناك علم : (لقى من الضيم مالقيه، ومنى من الحيف بما منى به، ودخل على الناس من الغلط فى معناه ما دخل عليهم فيه، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة وظنون ردية - وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش) (دلائل الإعجاز، ص:٦). ونتيجة هذا الظلم الذى حاق بعلم البيان ساء ظن الناس فيه، وازداد جهلهم به، فقد تصوروا أن الوقوف عند حدود "الصحة" اللغوية هو غاية المطاف فى هذا العلم، ولم يتنبهوا إلى ما وراء معيار "الصحة" - والخلو من الخطأ - من مستويات عميقة. لقد تصوروا فيما يرى عبد القاهر أن حدود علم البيان تقف عند حدود "علم اللغة"، ولم يعلم هؤلاء أن ثمة (دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستناها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ودلوا عليها، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها، وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام، ووجب أن يفضل بعضه بعضا، وأن يبعد الشأو فى ذلك وتمتد الغاية، ويعلو المرقى، ويعز المطلب، حتى ينتهى الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يخرج من طوق البشر) (الدلائل، ص: ٧).

هكذا يكون مدار علم "البيان" البحث عن "أسرار البلاغة" التى يمكن أن تميز بين مستويات الكلام الفنى الرفيع، وهى أسرار مستقاها العقل. وإذا كان بعض الأفراد - وهم الشعراء - قد هدوا إلى هذه الأسرار، ورفعت الحجب بينهم وبينها، فإن مهمة "العلم" هى استنباط تلك الدقائق والأسرار من خلال دراسة "الشعر"، وذلك لكى يتبين مستويات التفاوت التى تميز شاعراً من شاعر، والتى تميز بين مستويات الجودة و"البراعة" و"الفصاحة"، حتى يصل عالم "البيان" إلى إمكانية تفسير وجه ، أو وجوه "إعجاز القرآن".

ليس علم البيان إذن مجرد علم دنيوى تتأسس عليه العلوم التى تتأسس عليها دورها الفضائل الإنسانية، بل هو إلى جانب ذلك العلم القادر على الكشف عن أسرار

المعجزة الدينية، القرآن، ومن هنا يكون علما جامعا لجانبي "الدين" و"الدنيا". هو العلم الذى يمثل ضرورة دنيوية لاغناء للإنسان - لكى يكون إنسانا - عنها، وهو يمثل

ضرورة دينية. ومادة هذا العلم الخام التى يقوم عليها هى اللغة فى مستوياتها المختلفة التى تبدأ من "الإبانة" وتصل إلى الإعجاز فى البيان. لذلك لابد أن يعتمد هذا العلم على دراسة "النحو" الذى هو قانون اللغة من جهة، وعلى دراسة "الشعر" الذى تتجلى فيه مستويات البراعة" و"الفصاحة" و"البيان" من جهة أخرى.

والمشكل الذى يعانى منه العلم فى عصر عبد القاهر - كما سبقت الإشارة - هو الضيم الذى لقيه من الناس والظلم الذى حاق به نتيجة الاعتقادات الفاسدة والظنون التى سببها الجهل العظيم والخطأ الفاحش. وحين اكتفى الناس من دراسة البيان بالوقوف عند حدود علم اللغة دون أن يدركوا مستويات التعبير البليغ المتفاوتة، والتى ترقى إلى حد "الإعجاز":

(ساء اعتقادها فى الشعر الذى هو معدنها، وعليه المعول فيها ، وفى علم الإعراب الذى هولها كالناسب الذى ينميها إلى أصولها، ويبين فاضلها من مفضولها، فجعلت تظهر الزهد فى كل واحد من النوعين، وتطرح كلا من الصنفين، وترى التشاغل عنهما أولى من الاشتغال بهما ، والإعراض عن تدبرهما أصوب من الإقبال على تعلمهما" (دلائل ، ص: ٧-٨).

لهذا السبب يتصدى الشيخ عبد القاهر للدفاع عن كل من "الشعر" و"النحو"، يتصدى للدفاع عن "الشعر" بوصف دراسته هى المدخل لاكتشاف أسرار الفصاحة والبلاغة والبيان، الأمر الذى يؤدى إلى تفسير وجوه "الإعجاز" فى القرآن. ويتصدى للدفاع عن "النحو" لأنه قانون الكلام كله، و"الشعر" نمط من أنماط الكلام، واكتشاف أسرار هذا القانون هو الذى يفضى إلى دراسة الشعر.. وهلم جرا. لكن علينا أن نقرر أن قوانين النحو التى يتحدث عنها عبد القاهر ليست قوانين "الصواب والخطأ" - النحو المعيارى- بل قوانين التركيب العربى فى تفاصيله وجزئياته ودلالاته. إنه علم النحو الذى يعتمد عليه "النظم" بكل الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه. من تعريف وتنكير، وتقديم وتأخير ، وحذف وذكر ، وفصل ووصل ، وتكرار وإعادة .. إلخ. هذه (الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لاتجد لها ازدياداً بعدها). وإذا كانت هذه الوجوه والفروق لاغاية لها ولانهاية ، أى أنها تمثل أفقاً مفتوحاً قابلا للاكتشاف والدراسة آنا بعد آن، فإنها بالإضافة إلى ذلك هى الفروق والوجوه التى تحدد مزية الكلام. لكن هذه

المزايا ليست (بواجبة لها فى أنفسها، ومن حيث هى على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض) (الدلائل: ص:٨٧).

(٤)

وإذا كان شرح مفهوم "النظم" وعلاقته بقوانين "النحو" هو مدار كتاب دلائل الإعجاز كله، فإننا نكتفى هنا بهذا القدر من دفاع عبد القاهر عن علم "النحو"، لكى نتوقف كان حريصاً أشد الحرص على ربطهما معا بالدفاع عن الدين، حتى ذهب إلى أن الذين يصدون أنفسهم، ويصدون غيرهم، عن دراسة هذين العلمين - علم النحو وعلم الشعر - بمنزلة الذين يصدون عن سبيل الله: (أما الشعر فخيل إليها (هذه الطائفة من الناس) أنه ليس فيه كثير طائل، وأنه ليس إلا ملحة أو فكاهة، أو بكاء منزل أو وصف طلل، أو نعت ناقة أو جمل ، أو إسراف قول فى مدح أو هجاء، وأنه ليس بشىء تمس الحاجة إليه فى صلاح دين أو دنيا. وأما النحو، فظنته ضربا من التكلف، وبابا من التعسف، وشيئا لايستند إلى أصل ، ولايعتمد على عقل، وأن مازاد منه على معرفة الترفع والنصب وما يتصل بذلك مما تجده فى المبادى ، فهو فضل زيادة لايجدى نفعا، ولاتحصل منه على فائدة (...) إلى "أشباه لهذه الظنون فى القبيلين (الشعر والنحو)، وآراء لو علموا مغبتها وما تقود إليه، لتعوذوا بالله منها ولأنفوا لأنفسم من الرضا بها. ذلك لأنهم بإيثارهم الجهل بذلك على العلم، فى معنى الصاد عن سبيل الله، والمبتغى إطفاء نور الله تعالى" (دلائل الإعجاز ، ص: ٩٨).

ولكن كيف يكون "إيثار الجهل على العلم" فى معنى الصد عن سبيل الله، إلا إذا كان هذا العلم يمثل حجر الزاوية فى "الإيمان" الديني؟! من جانب علم النحو يبدو عبد القاهر حريصا أشد الحرص على بيان أن المسألة تتجاوز "الإعراب" إلى ماهو أعمق، إلى "الفهم" و"التأويل". وهو يتحدى هؤلاء الذين يكتفون من علم "النحو" بظاهره ومستواه السطحى المعيارى التعليمى بأنهم لم يحصلوا العلم على وجهه الصحيح، ولم يحكموه إحكاما يعصمهم من الخطأ فى التفسير والتأويل. يتحداهم عبد القاهر ومستعرضا علمه ومهارته: (وإذا نظرتم فى الصفة مثلا، فعرفتم أنها تتبع الموصوف، وأن أمثالها قولك: "جاءنى زيد الظريف"، هل ظننتم أن وراء ذلك علما، وأن ههنا صفة تخصص، وصفة توضح وتبين ، وأن فائدة التخصيص غير فائدة التوضيح، كما أن فائدة الشياع غير فائدة الإبهام، وأن من الصفة صفة لايكون

فيها تخصيص ولا توضيح، ولكن يؤتى بها مؤكدة(...) وصفة يراد بها المدح والثناء كالصفات الجارية على اسم الله تعالى جده؟ وهل عرفتم الفرق بين الصفة والخبر، وبين كل واحد منهما وبين الحال؟ وهل عرفتم أن هذه الثلاثة تتفق فى أن كافتها لثبوت المعنى للشىء، ثم تختلف فى كيفية ذلك الثبوت؟) (دلائل الإعجاز ص: ٣٠-٣١).

ومن التحدى يصل عبد القاهر إلى بيت الداء الناتج عن المعرفة الناقصة التى تكتفى بالإجمال دون التفضيل والتدقيق فى علم النحو. ذلك هو الخطأ فى الفهم والتأويل، بل وهذا هو الأدهى، التعرض للفتيا بغير علم. وليت شعرى كأن عبد القاهر يخاطب بعض من يتزيون بأزياء العلماء من أهل زماننا حين يقول: " هذا، ولو أن هؤلاء القوم إذ تركوا هذا الشأن تركوه جملة، وإذ زعموا أن قدر المفتقر إليه القليل منه، اقتصروا على ذلك القليل، فلم يأخذوا أنفسهم بالفتوى فيه، والتصرف فيما لم يتعلموا منه، ولم يخوضوا فى التفسير، ولم يتعاطوا التأويل، لكان البلاء واحداً، ولكانوا إذا لم يبنوا لم يهدفوا، وإذا وإئا لم يصلحوا لم يكونوا سببا للفساد (...) وما الآفة العظمى إلا واحدة وهى أن يجىء من الإنسان ويجرى لفظه، ويمشى له أن يكثر من غير تحصيل، وأن يحسّن. البناء على غير أساس. وأن يقول الشىء لم يقتله علما) (السابق ، ص: ٣٢-٣٣).

هذا شأن الإخلال بمعرفة علم النحو معرفة عميقة شاملة ، ما يفضى إليه هذا النقص من خطأ فى الفهم - فهم كتاب الله عز وجل وسنة صلى الله عليه وسلم - وفساد فى التأويل . لكن الأمر فى إهمال "علم الشعر" أخطر وأفدح، ذلك أن حجية القرآن ومصداقيته تكمن فى إعجازه، وعلم الشعر هو السبيل لإثبات هذه الحجية والمصداقية. ومعنى ذلك أن الصاد عن معرفة "الشعر" والعلم به هو بمثابة الصاد عن معرفة حجة الله على عباده، التى هى "إعجاز القرآن"، (وذاك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التى منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هى أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لايطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذى هو يوان العرب وعنوان الأدب والذى لايشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا فى الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيهما قصب الرهان، ثم بحث عن العلل التى كان بها كان التباين فى الفضل: وزاد بعض الشعر على بعض = كان الصاد عن ذلك صادا عن أن تعرف حجة الله تعالى) (الدلائل ، ص:٨-٩).

ولن يقنع عبد القاهر بمن يقول له إن السبيل إلى علمنا بإعجاز القرآن (هو علمنا بعجز العرب عن أن يأتوا بمثله وتركهم أن يعارضوه، مع تكرار التحدى

عليهم، وطول التقريع لهم بالعجز عنه، ولأن الأمر كذلك، ما قامت به الحجة على العجم قيامها على العرب، واستوى الناس قاطبة، فلم يخرج الجاهل الحاجل بلسان العرب من أن يكون محجوجاً بالقرآن : (ص:٩-١٠) لن يقنع عبد القاهر بمثل هذا الجواب التقليدى الجاهز، لأنه يمثل فى رأى عبد القاهر جواب العجز والكسل، هذا بالإضافة إلى أنه يكاد يحصر دلالة "الإعجاز" فى عصر النبوة فيحول "الإعجاز" إلى "معجزة" حدثت فى الماضى وانتهت.

إن "إعجاز" القرآن فى نظر عبد القاهر ظاهرة متجددة لاحت فى العصر الأول وظهرت وهى ما تزال لائحة ظاهرة لمن يريد أن يعرف ويتعلم ولايقنع التقليد (ذلك لأنا لم نتعب بتلاوته وحفظه (القرآن) والقيام بأداء لفظه على النحو الذى أنزل عليه، وحراسته من أن يغير ويبدل، إلا لتكون الحجة به قائمة على وجه الدهر، وتعرف فى كل زمان، ويتوصل إليها فى كل أوان، ويكون سبيلها سبيل سائر العلوم التى يرويها الخلف عن السلف، ويأثرها الثانى عن الأول) (ص ٩٠).

ولاجدال عند عبد القاهر أن التقليد ، والاكتفاء به، نوع من الجهل ، وأن مهمة المؤمن أن "يعلم" أن يقلد، لأن التقليد من شأنه أن يقضى تدريجيا على "نور" الإيمان" ذلك النور الذى يمده "العلم" دائماً بمزيد من الضوء والطاقة: (فإذا كنت لاتشك فى أن لامعنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا أن الوصف الذى له كان معجزا قائماً فيه أبداً ، وأن الطريق إلى العلم به موجود، والوصول إليه ممكن ، فانظر أى رجل تكون إذا أنت زهدت فى أن تعرف حجة الله تعالى، وآثرت فيه الجهل على العلم، وعدم الاستبانة، على وجودها، وكان التقليد فيها أحب إليك، والتعويل على علم غيرك آثر لديك، ونحِّ الهوى عنك: وراجع عقلك، وأصدق نفسك، يبن لك فحش الغلط فيما رأيت، وقبح الخطأ فى الذى توهمت. وهل رأيت رأيا أعجز، واختيارا أوضح ممن كره أن تعرف حجة الله تعالى من الجهة التى إذا عرضت منها كانت أنور وأبهر وأقوى وأقهر، وآثر أن لايغوى سلطانها على الشرك كل القوة، ولا تعلو على الكفر كل العلو؟) (ص:١٠).

هكذا يصبح "علم الشعر" كما "علم النحو" - وهما فرعا علم "البيان" - علوما ضرورية لكل من الدنيا والدين الذى يجب أن يكون وجودا منتجا للفضيلة. ويبقى من وثيقة "دفاع "عبد القاهر عن "الشعر" حيثيات ذلك الدفاع، تلك الحيثيات التى كان لابد لها أن تناقش كل إشكاليات العلاقة بين الدين والشعر من زاوية النصوص التى استند إليها البعض لإدخال الشعر دائرة "الكراهة"، إن لك يكن دائرة "الحرام" . كان لابد لعبد القاهر فى حيثيات دفاعه أن يتعرض بالتفصيل لذلك كله، وهذا محور دراستنا فى العدد القادم.

نصـــوص

قصة

شعر

قصاصات حزن

وجيه عشم

١- صمت

مازالت صورة أبى تراودنى وأنا أقف أمامه.. يجلس فى صمت.. أتفحص وجهه.. جسده المرتعش.. أتأمل كل شئ حولى.. أتكور.. أنكمش فى نفسى من البرودة...

كل شئ يموت، أطفالى لم يشبعوا.. يموتون ببطء.. لم أعد أصرخ، الطلقات النارية تشع دفئاً من حولى..

٢- اختصار

فى الليل الذى لا أعرفه أنظر إلى السماء.. أغمض عينى.. ينتظرنى أبى. من العالم الآخر.. يحدثوننى عن الطلقات المروعة على سطح الأرض.. أخجل من الحديث، أخبئ وجهى فى حضن أبى..

٣- انتظار

عروسى تنتظرنى فى الخارج.. أفرغ من الصلاة. أحتضنها وسط تحلقات النسوة وهن يغنين.. وأمى من بعيد تصفق.. أضحك وأنا أشعر بالدفء.. يفاجئنا صوت رصاصات.. يسقط أخى وسط صرخات النسوة، ترفع أمى يدها.. أحتضنه.

٤- فراق

أمى لم ترنى منذ الأمس.. وعندما شاهدتنى أدارت وجهها.. هذا أفضل كى لاترانى وأنا أفارقها فتحزن بشدة.

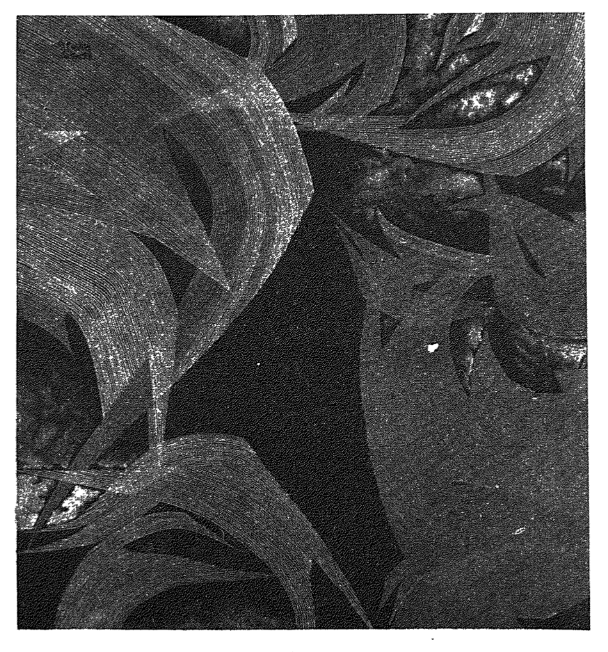
٥- موت

جئت إلى القبر وعندما وجدت مكاناً خالياً.. عدت ولملت حاجياتى فوق ذراعى وأتيت.. فنهزنى بشدة.

٦- محبة

أبى من الأعماق بعيداً يحثنى على محبة أخى التى يراها كالموت قوية..

وأنا من هنا فى خجل أحدثه عن العالم ضاعت معالمه..



العصفور (من مجموعة الطيران عموماً) زيت على توال ٥ر١٢٥× ١٢٥سم ١٩٩٢

فورة

انتصار بدر

أخبرته بصوت منذر لخطوره ما كانا مقدمان على فعله فلنكن أصحاب.

أجابها بنبرة متيقنة محاولاً أن يزيل مخاوفها وسنظل أصحاب، ولم تكن متأكدة من النتيجة. أنبأها هاجسها أن رغبته هى التى تحركه ورغم هذا لم تستطع اتخاذ قرارها فابتلعها في جنته الملتهبة.

كادت أن تستسلم لسريانه الأول لولا تلك الصورة التى اقتحمت خيالها فهالتها بشاعة ألوانها وخطوطها وهى تراها بعينى زوجته فاشمأزت وأشاحت بوجهها هرباً لتلاحقها فى عينى أبيها وأمها وكل من تفاخروا بقدسيتها فى عالمهم الرمادى.

فزعت مستدغية كل أسلحة الرفض الموروثة فى تكوينها لتكن بالإيحاء وليس بالجهر لتلك الرغبة العطشى التى دأبت على الفوران منذ انفصالها عن الآخر، وانطلقت هائمة فى ساحات الخيال المسموح به تبحث عمن تصب حممها فى واديه دون تحديد وكلما فشلت فى ترويضها دفعتها فى واديها غير المأهول لتهدأ ولكن.. إلى حين.

كل ما كانت تخشاه أن تعاودها فورتها فى وجود الآخر الحى المتحفز فيسبقها إلى احتوائها قبل أن تمسك بلجامها المتطاير فى كل الاتجاهات.

إن البركان الكامن فى موطن عارها الذى وصمتها به الطبيعة وظلت لعنته

تلاحقها دون إثم ولم تفلح محاولات استئصاله فى وقت مبكر قبل أن يستفحل خطره إلا فى جرح كبريائه واستفزاز سكونه بالألم والتحفز ماتصورت يوماً أن تكون عصبيته بهذه القوة.

استنجدت بصوتها أن يفك أسره وينطلق من فيضان صمته فوصل إلى آذانه المصمتة. فى تلك اللحظة- واهناً متوسلاً مردداً نفس النغمة السابقة دون جدوى، أجابها وهو ماض فى عزمه لن يتغير شئ.

هذه المرة اتخذت قراراً شجاعاً بالتوقف وهى فى قمة النشوة فلم تكن ترضى لنفسها الاستسلام لسحر اللحظة والذى تبدى فى نبرته المتيقنة من تخطى آخر خطوة فى احتضار مقاومتها ودفعته بقوة وقسوة . عندما حس بخطر الإفاقة من الحلم تشبث بها مستعيناً بقوة عضلاته لعل فارق التمايز ينجح فى وصل ما انقطع ولكن فى حذر.

لم يكن ليضحى بتلك الومضة السحرية التى لاحت بها فرصة الخروج من دائرة المعتاد التى التفت حوله فصارت كل الاشياء متشابهة فى يقين أفقدها اليقين، ولم تعد زجاجات الماء السحرى وما أتيح من البانجو قادرة على منحه تلك الومضات.

كان من هؤلاء الذين يفقدون انبهارهم بالحياة إذا هذبت أفعالهم ورسمت في إطار ، وما أصبح ذلك الكائن الفوضوى، العفوى، الصعلوك النبيل الذى يعشق الفن ويحترف السياسة ويحب الهوس ويتكلم بلغة كل البشر.

مرت برهة يحاولان استيعاب مايحدث، لحظات كأنها الدهر، صور من أحلام التيقظ، رؤى عبثية تتبدى، تتداخل تتلاحق، تندفع حين تباعدها، تقترب تصطدم لتنكسر على صدر الآخر تتلوى تتأوه تئن تتكوم علامة استفهام.

أفاق كل منهما من استلابه وأيقن أن الفرصة ذهبت.

جسدها الراكد فقد إبداعه، هويته، ماعاد لها بل جسد زوجته المستسلم دوماً بلا متعة.

فرحت بتحررها، لم يكن هو أو غيره ملحاً وإنما رغبة الاكتشاف كسرت قيودها أرادت أن تعربد فى وديان الآخر تتلمس أسراره تتحسسه بشغف تقف على حدود تماس المجهول دون اقتراب .

وما عادت تملك من المنح سوى دفء الأمومة غير المبتذل تتخلله إشارات أنثوية يبحث عنها فى يأس ربما يعيدها لجنونها العبقرى، التقط إحداها فى لحظة تداعى وتشبث عائداً إلى استلابه وراح يضغط فى مناطق الألم والأمل علها تعود لثورتها لكن هيهات بعد أن وصلت إلى ذروة المتعة بالتحرر

وارتفعت إلى أقصى درجات التيقظ.

ربما فتحت نافذة وأطلت ثم عادت لتحاصرها دائرة الأشياء، ربما جميلة.. ربما قبيحة.. الآن ربما ولكنها لم تستطع تجاوز الحد الذى رسم علاقتها به وفى اللحظة الحاسمة كسرت حاجز الصمت دفعته بعيداً وبصوت هادئ واثق من النتيجة أخبرته: لم تعد لدى رغبة فابتعد على الفور متمدداً بلا حراك سوى قطرات من دموع تسترسل على قسمات وجه يرتجف.

وتدفقت...

كل الذكريات.. الأحلام.. لحظات الانكسار. تجلت الحكمة القديمة لا مخرج من دائرة التبن.. ربما لحظات من التمرد.. الجنون.. لا أكثر.

وتظل الدائرة تتسع كل يوم مبتعدة بالحلم إلى... اللا حلم.. اللا شئ.. اللا إنسانى.. لم يبق سوى الرحيل ضمته إلى صدرها حتى هدأ واستعاد حسه القديم بها واستطاع النظر إليها داعبته ضحك. ضحكا كما لم يضحكا من قبل، قليل من الجنون لا يضر رددتها مازلنا أصحاب، رددها مازلنا أصحاب .. فعلا أجمل أصحاب .



زيت على توال ، كولاج، طباعة يدوية أحادية من ورق ضرب بالزيت ٦٠سم × ٦٠سم ١٩٩٤.

سور الذكريات

مدحت منير

سمّان بيهرب من قرايبه ويقطع
المسافات مليون سنة بين الجناح والقلب
يشبط فى النجوم.. ويسقط فى
الكنال
يقوم يخش المهرجان فى السر،
يحيى كل الموجودين فى الروح، يا كل
مع ولاد المساكن عيش وملح.. فيخوفوه
بالليل ويلففوك ع النواصى
أو تكنس السلم من المسامير
وتشوف أثر لحبيبك الأول فى كوم
البياعين
تهرب من الوطن
سايب لهم جلد البطاقة ودفتر
التحضير وكتب المحفوظات لصباح
جديد، وناس على سهوه تشدك أو
تزيحك من طريق الأوليا
ماعدش فى الإمكان تعب
ولاعدش فى الإمكان براح
فى المسا
واتشرخت بلدان مليون سنة بين
المباح والقلب، واتقسم الإنسان شجر
ورياح
ولاعدش فاضل م المدينة غير كشك
بيبيع السجاير فرط للشاعر المحترم
مليون سنة كانت بتمشى ضد
عشاقها وكتافها أميل للسقوط.. والخصر
أقرب من رياح بتنحنى لله فى تقاطع
الشارع مع الترعة
مليون سنة بيقروا على الشهدا فى
أعياد الحصار ويهدوهم ثقتهم فى جداول

الانتخاب
مليون سنة مش كتير
عشان تفرق الناس ع الفرح
وتسيب ولادك للزعيم يخصهم
بالشكر.
وتسيب بقية البرلمان لله
رصاصة م الايد الشمال فى الحيط
بتوقع اللمبة الإزاز
ولاينطفيش النور، تبلغ عن أيديك
فرس النبى
يا خدوك على الفقرا يلفوك
بالرايات

أو يحفروك ع الحجارة حتة من إسم
الوزير، أو خط فى صورة الوالى
تحصنى المراكب تتلاقيهم فى الرمال
تلمح تاريخك تتلاقيك ناسى الهدوم
فوق الحبال
قلّد ملامحك فى الطريق يمكن
تصادف حد منهم يعرفك يهديك لجسمك
من جديد.. أو يجهلك
فيسلمك
صدفة لسور الذكريات.

صلاة الدخول

عزه حجاج

تبدأ صلاةُ الدخول
أنثى تبحرُ من أذنيها
لهاثُ أنفاسٍ تملؤها
دوى الصوتِ
يُسقِطُها فى نارِ الماءِ
....
بقايا اشتعالٍ
يحفرُ مصباً فى الجسدِ
يشربُ كوباً من العسلِ
....
فى ختام الصلاةِ
فقاعاتُ من الثنايا تنفجر
وتبقى على الشفاهِ
لدغةَ نحلٍ من العسلِ

٩٤/١٠/٣

الدائرة

كلما زادَ الضغطُ
على طرفِ الدائرة
انْفَرَجَتْ زاويةُ
وحَادْت زاوية
فأيهما بقى؟

٩٤/٩/٢٢

يقين

كلما نظرتُ إلى البحرِ
أيقنت أن لا عمرَ
بدونِ عواصف

فراغ

فراغ محصورٌ بين أضلُع هشَّةٍ
وزاويةٍ صماء

رمادٌ يُسرق

أتعمدُ حرقَ آمالى
فأجدُ حُلمى
يسرِقُ رمادَه
٩٤/٨/١٧

طقوس

أدخلُ غرفة الاحتراق
أنصهر بالماءِ
أُطلِقُ بخورَ الزمنِ
أمحو المسافاتِ
....
تُشكِلُ لوحةً
تتبدَّى
أعُانق أجراماً غَير مرئية
أمتزج
أتلاشى
ويبقى رمادُ اللحظةِ.
٩٤/٩/١٧

"نهائيات"

كلما أستسلمتُ لنهاية الرحلة
أيقنت أنى لم أبدأها بعد
....
فى كل لقاءٍ أستعدُّ للرحيل
هنا يكمن لغزُ المصيرِ!
....
فى نهاية كل سلامٍ
أتوجَّس الختامَ.
١٩٩٤/١٠/١٦

الديوان الصغير

مختارات من ديوان سرب البلشون

قصائد للشعراء

عبد الدايم طه
زكي مراد
إبراهيم شعراوى
محمد خليل قاسم
محمود شندى

سرب البلشون

هذه مجموعة من قصائد بعض شعراء النوبة، صدرت في أواخر الستينيات، في إبان زهوة الانجازات الوطنية والاجتماعية الناصرية وإذا لا لاحظ القارئ فيها قدراً من المباشرة السياسية، أو قدراً من البساطة الزائدة حسنة النية، فليتذكر أن هذه القصائد كتبت بعد خروج بعض مبدعيها من سجون عبد الناصر، لكن المرارة لم تسوّد قلوبهم أو عيونهم عن رؤية ما ينجزه ناصر.وأن كتّاب هذه القصائد هم مناضلون سياسيون أصلاً ، ولذا فإن في هذه القصائد نموذجاً للشعر الذي يكتبه سياسيون وأن كثيرا من ملامح وخصائص الحياة النوبية تتجلى في هذا الشعر ، بالطريقة التي تمنحها نكهة خاصة مميزة.

وأخيراً فإن معظم هؤلاء الشعراء مغمورون لم تسلطّ عليهم أضواء النقد والشهرة- وإن عرف بعضهم كقادة سياسيين ومن هنا فإننا نضعهم تحت عيون القراء والنقاد، ليس فقط لكي نرد الاعتبار لنضالهم الشعرى والسياسي، وإنما أيضاً لكي نتنسم بعض روائح العمر الجميل.

ح.س

عبد الدايم طه

سرب البلشون يطير شمالا

"اشدد خطوك صوْبَ المرفأ
لا تتلكأ"..
وحدى أمشى..
وحدى أنزف فى أحلامى
وحدى!.. كل الناس أمامى
أصواتهمو..
كحبال شائكة رطبة
تجذبنى، تدمى لى الرقبة
عبر الدرب المتدلى من عنق الهضبة

* * *

«اشدد خطوكَ صوبَ المرفأُ
لا تتلكأ»..
لو تركونى، لتركت الدرب المتدلى
لسلكت طريقاً لم يسلكها أحد قبلى
أوقظ كل سحالى الصخر وجرذانه
كى لاينعم دونى بسكينتها البلهاء

* * *

لو كنت سليمان زمانى..
لجمعت الطير، جمعت فراشات الحقل
والبوم، وذؤبان الجبل
ودعوت الجان من السهل:..
« يا جان الوادى..
ذبِّح كل الغربان..
كل الذؤبان..
لاتترك عصفوراً أخضر
لاتترك فيها قلبا خفاقا
ذبحّها إشفاقاً..
واجمع من كل شريانا
واصنع لى منها أوتارا
تتحدى الأزمانا..
تمضى كف الريح عليها
فيموج العالم ألحانا
لكنى لست سليمانا

* * *

"اشدد خطوك صوب المرفأ

لا تتلكأ"..

يا للأصوات المجنونة

الجبل الملتهب الصخر

يرسل زفرته

فى نسمة صيف لافحة الحر

يا آخر خطواتى مهلا

فلقد صلينا آخر ركعه

وفرغنا من آخر دمعه

ودفنا فى آخر أمس آخر موتانا

كانت عمياء كسيحه

أو ماتت من قبل..

ما غمرتنا تلك الأحزان جميعا

* * *

"اشدد خطوك صوب المرفأ

لا تتلكأ..

أفواه الدور المفغوره

تصرخ فى ظهرى مبهوره

تصرخ، لكن مات الصوت على العتبات

« عودوا.. عودوا »

« ماذا يحدث عند المرفأ

لكن الأصوات المجنونة

تلذع كسياط ملعونة

* * *

« اشدد خطوك صوب المرفأ

لا تتلكأ..

الشمس تموت وراء القبةْ

اشدد خطوك صوب المرفأُ"

سحب تمضى.. كلب ينبحْ

« اشدد خطوك صوب المرفأُ »

ذئب يعوى، بجع يسبح

« اشدد خطوك صوب المرفأ »

نسمة صيف تنعش صدرى

خرجت من حمّام نهرى

سرب "البلشون" = طير شمالا

قلب ينبت فيه جناحان

الحبل الشائك لايدمى الرقبة

فلقد أصبح كل الناس ورائى.

قالوا

« إلى « دهميت » قريتى النائمة تحت الأمواج »

وقالوا: « بلادك بؤس وجدب

تحيط بها كالقيود. الجبال

بلادك صخر، وجوع، وعرى

ويأس عميق الأسى، ورمال

بلادك ترعى العقارب فيها

وترعى الثعابين، يرعى الملال

يدب بها الناس حيرى كسالى

تحط عليهم هموم ثقال

وكالزان، نسوتها يابسات

يكاد يكسّرهن الهزال

فكيف تهيم هوى بالشقاء؟!

وتغريك بالحب تلك التلال!

ألا للجحيم بلاد الجحيم!

وقالوا، وقالوا، وقالوا، وقالوا»

* * *

فقلت «ألا أيها الجاهلون

أضلكموا عن بلادى الضلال

بلادى فى بؤسها ألف كنز

وتحت عميق أساها الجمال

شواديفها النائحات دواما

تعلمنا الشعر كيف يقال

عقاربها علمتنا الحذار

إذا أطلقتها الليالى الطوال

وأحجارها وهى تدمى خطانا

تقول كذلك يكون النضال

وفى قيظها قد نضجنا رجالا

وبشت لنا بالحنان الظلال

فهيهات مثل بلادى بلاد

وهيهات يفدى بلادى مال»

* * *

فقالوا: «ألا دعك من ذا الخيال

فما ضيع الناس إلا الخيالُ

فقلت لهم: «بل دعونى..

دعونى

فهذا محال، محال، محال»

زكى مراد

لاتفزعى

لاتفزعى!

يا أم لاتتوجعى

طالت بى الأزمانْ

وابتعد المكانْ

لكنما قلبى قريبْ

من قلبك الخصب الحبيبْ

وقلوب كل الأمهات..

فلقد أردت السلم أخضر مزهراً

وأردت خبزَ الناسِ أبيض نيّرا

وأردت نخل قراى نخلا مثمراً

والماء يجرى حولنا

عذبا نميرا خيرا

ولقد رأت عيناك يا أم الزهورْ

والزرع ينبت فى الكفورْ

وأنا هنا.. لما أزالْ..

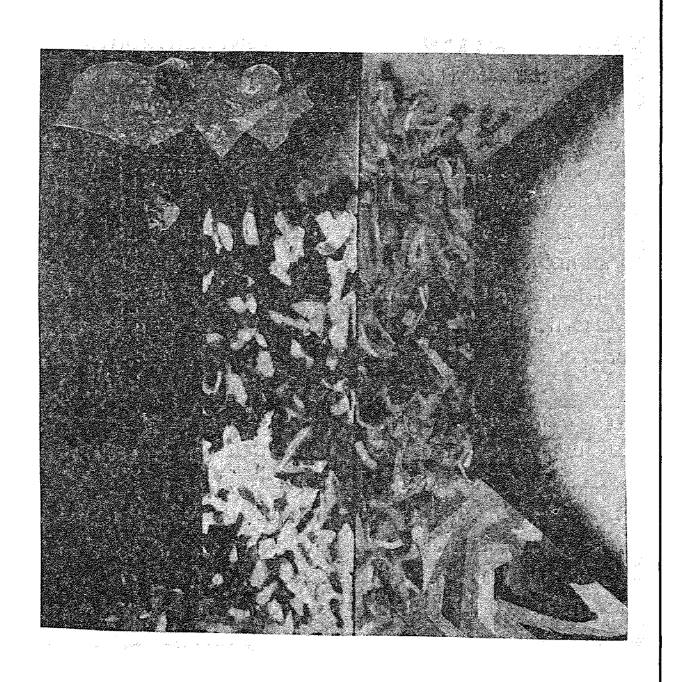
أنا هنا

لكن آمالى وحلم شبيبى

يا أم .. يدفع أمتى

فلئن ذكرت اليوم ليلة مولدى

وحزنت أنك منذ عهد طفولتى



حوار (من مجموعة الطيران والتحول ١٩٩٤) زيت على توال

لم تشهدي
إلا متاعب غربتى
لا تدمعى.. يا أم لا تتوجعى..

قولى كما عودتنى..
لابد من فرج قريب ويعود لى
ولدى الحبيبْ

ويعود كل الغائبين إلى ذويهم
سالمينْ

١٩٥٨

ثنائية شعرية
«رحلة النوبة»
١- لنفترق

لنفترق..
لنفترق.. يا بيتَ والدى العزيزْ
يا خمرة الصبا..
يا سكرة الحياة فى ربيعها المبكر
الطليق
يا لمحة الطفولة الجميلة البريق
لنفترق.
قد جئت بعد عشرة من السنين
وحلمى العزيز لاهث مخوف حزينْ!
ترى.. أراك يا حبيبى العجوز
أم ينسف الزمان فى مرارة الوداعْ
حلاوة اللقاء!؟
لحيظة خرساء با كيهْ
لحيظة عزيزة المنالْ
تمور بالجلالْ
تمور بالجلال والجمال والصفاء
كأنها حورية من السماء
* * *
لنفترق..
يا بيت والدى العزيز
يا نيل.. يا نخيل.. يا أصيلْ
يا قريتى الوردية الجميلة
يا قلعى الصغير.. يا فلوكتى
يا شمعة تضىء فى جزيرتى
لنفترق..
يا طارى المنغم الضلوعْ
يا ناشر اللحون.. فى الجزيرة
الطروب
يا باعث الإيقاع.. فى حياتنا الشديدة
الشحوب
يا مغرق الهموم فى نهيرنا الحبيب
لنفترق
يا ربوة تُخضُّر فى أواخر الربيعْ
فى قلب نيلنا المترع والوديع
وتوقظ الأحلام فى القلوب والنجوع
لنفترق!
أسناننا.. تغوص فى الشفاهْ
جباهنا.. تقطب الغصونْ
عيوننا.. تفور فى الرمال والزروع
والنهرْ

وتحضن البيوت والدروب والشجرْ
لتستقر فى النفوس عالما من
الفكرْ!
أما أنا.. فجرحى الأليم أننى
قد جئت بعد عشرة من السنين..
أجتنى
لحيظة مريرة اللقاء والوداع..
قد جئت بعد كل هذه السنين..
افترق!
* * *
يا بيت والدى العزيز
يا سكرة الحياة فى ربيعها المبكر
الطليق
يالمحة الطفولة الجميلة البريق
يا ملعب الصبا الغريق
لنفترق!

* * *

لنفترق، والعين بعد دامعهْ
والقلب بعد واجف
والنفس بعد خائفهْ
والصورة الحبيبة الأضواء والظلال
تقطر الأشجان والدموعْ
لنفترق.. لنفترق!

١٩٦٤

«الهلال الشهرية»

٢- فوق السد..

لاحزن..
لاحزنَ. لادموعَ، لاشجنَ
لا شىء. في الحياة اسمه المحن!
قد دانت الجبال والصخور والسيول
وزالت السنون والقرون والحقب
فى ساعة واحدة من الزمنْ
لا شىء فى الحياة اسمه المحن!
لا شىء فى أسوان اسمه الجبلْ
* * *
سوى الرجال. والنضال. والعمل
لا شىء يقتل الملل
ويمسح الضباب والقتامَ والعلل
ويخرس الأنين..
ويسكت التأوه الخجلْ
لا شىء يملأ القلوب بالأمل
ويزرع الحنان والعناق والقبلْ
ويبعث الإشراق فى الوجوه

وينشر الصفاء فى الجباه
ويوقظ البريق فى المقل
كلحظة واحدة من العمل
وسط الرجال والرمال والكتلْ
حيث الطبيعة المهولة المخوفهْ
خاضعة ذليلة مرتجفه
لا حزنَ.. لا دموعَ.. لا شجنَ
لا ضعفَ.. لا هزالَ.. لا وهنْ
لا شىء غير ثورة مجنحهْ
وعزمة واحدة مسلحة

وأمة تقاتلْ..
الليلَ والنهارَ ترفعُ المعاولْ
تصوغ فى أسوان
أنبل ما يصنعه الإنسان للإنسان:

الحب والسلام والإخاء
والخير والبناء والنماءْ

الهلال الشهرية
١٩٦٤

إبراهيم شعراوى

وداع أم

"إن الرجعية لم تكتف بأن شردت النوبيين بلا تعويض مناسب .. بل خلقت فى الأمة الواحدة روح التفرقة والشقاق. وثورتنا العربية.. ثورة يوليو المجيدة.. هى ثأر للنوبيين من أعدائهم الرجعيين الذين "أذلوهم" وشردوهم".

أماه، إن هواك، يدمى
فمتى يكون لقاك.. أمى
ودعت فيك حلاوة
الأيام واستقبلت يتمى
يا أرضنا.. الأرض بعض
ترابها ذرات عظمى
أرضى التى غرقت، وظل
أنينها يدمى ويصمى
فأحس نارا فى الضلوع
ورعشة تجتاح جسمى
هى رعشة المحموم يبعث
بالشكاة إلى أصم
ويقول: يا أرضا لنا
قد كفنت فى قاع يم
لم يبق لى غير الضياع
فجئت نحو المدن رغمى
ونظرت حولى فى ذهول
والمدينة كالخضم
كل الذى فيها غريب
عن تصاويرى وفهمى
أماه فلنرجع فأرضى
سوف ترعانى وتحمى
هيا نعد يا أم ، ما
هذى بلاد الحر.. أمى
حسبى مسحت الأرض حتى
ذوب الإنهاك لحمى
حسبى ركعت لكافرم
وعرفت فى الكفار خصمى
وجميعنا "عثمان" عبد م
كبيرهم، أنسيت اسمى
وكبيرة القصر التى
فى الليل كم عبث بنومى
لا تستريح.. تريد.. تعصر

كالأفاعى.. دون سم

وأنا كرهت الإثم يا

أمى وها أنا عبد إثمى

أماه ثم نظرت حولى

.. أين يا سمار أمى

ذهبت، وكان أبي يسير

بقربها والحزن يدمى

ومدافع تهمى، وأخرى،

لاتفيض وليس تهمى

* * *

أماه، إن هواك، أمى

يجتاح أعماقى ويدمى

ودعت فيك حلاوة الأيام

واستقبلت يتمى

وتركت هم الجوع كى

أحيا على ذلى بهم

وهربت من مر الحياة

إلى حياة دون طعم

يا حبيبى

يا حبيبا لبلاد النوب.. يا نجما تلالا

يا نشيدا من سنا الخلد تعالى

يا حبيبى.. نحن أبصرناك فى الروض ظلالا

وعلى النهر رحيقا سلسبيلا وزلالا

يا حبيبى.. أنت أضفيت على العرب جلالا

فتباركت خصالا

وتعاليت نضالا

وتساميت وقد أرجعت للشعب القنالا

حينما قدت إلى النصر الرجالا

ولهذا..

نحن أهل النوب بايعنا جمالا

يا حبيبى.. إن أجدادى شقوا الصخر..

شادوا منه خلدا

وأنا أزرع فى قلبى حروف اسمك وردا

يا زعيما يملأ العالم رغدا

ويرش الأرض أنغاما وسعدا

لا أرى قبلك.. لا.. ولا.. بعدك بعدا

أنت كل الكون من حولى..

يمينى وشمالى.. ورائى وأمامى

يا غرامى وهيامى وإمامى

يا شذى يسكب عطرا فى منامى

يا ندى يرقص لحنا فى كلامى

فى غناء الشاعر

يا ضياء الحاضر

عشت ملء الخاطر

عشت عبد الناصر

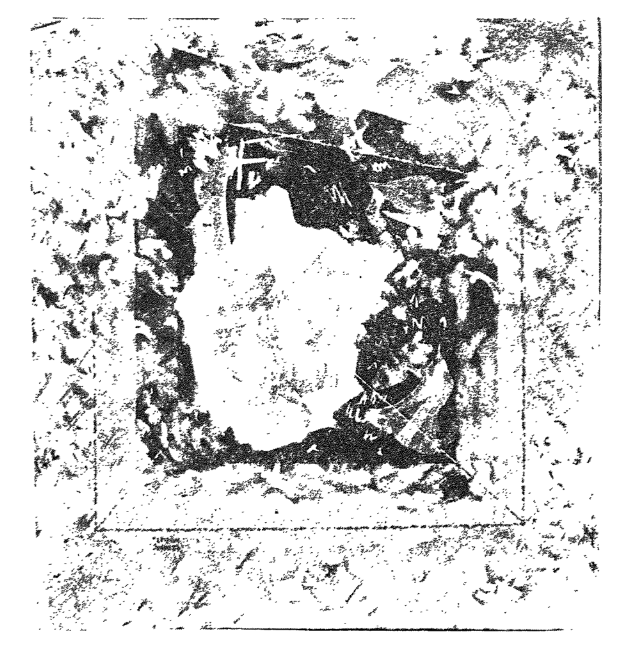
ارتفع يأيها السد على صدر بلادى

ولتكن أرضى هديرا

وتروسا.. وحديدا.. ودخانا

وليكن أفقى لتغريد العصافير رحابا وأمانا

ولتكن شطئاننا.. ظلا.. ونخلا



الخروج (١) من مجموعة الطيران والتحوّل ١٩٩٤، زيت على توال كولاج من خامة الأورجانزا، ورق طباعة يدوية أحادية ١٢٥سم × ١٢٥سم

وجنانا

وليعش حكامنا حبا وحبا وحنانا

لا كما بالأمس كان

أمس؟! لا أرجعك الله زمانا

كنت ذلا وامتهانا

ثم جاء اليوم

هذا "ناصر" يبنى لنا فى قمة الخلد مكانا

ولهذا.. حبه كالنور يسرى فى دمانا

ولهذا نحن أهل النوب قد جئنا كبارا وصغارا

ونساء ورجالا..

كلنا جئنا.. فإن أحصيتنا.. احص الرمالا

نحن أهل النوب بايعنا جمالا

محمد خليل قاسم

أخى لاتبك

أخى لاتبكِ

إن الصبح قد أقبلْ

سينعم بالشعاعِ

الصخر والجندل

ويهتف بالأغانى

فوقه البلبلْ

ونرجع نحن أطفالا

نغنى فى مغانينا

ونرقص رقصة نشوى

تعربد فى مجالينا

أخى لاتبك إن الصبح قد أقبل

* * *

أما كنا صغيرين

نواثب هذه النحلةْ

ونسبقها مع الإعصار

حتى نقطف الزهرهْ

وأقبل ذلك الليل

وأخمد شعلة وضى

ولم تصبح مجالينا سوى ماء طوى أرضا

لقد كنا غريرين

فلم نعرف ولم ندر

لماذا عذبت أمى؟ فيمَ أريقت الدمعة؟

وفيم تفجر البركان حتى أحرق الزهرة؟

وفيم تمرد الطوفان حتى أغرق النخلة؟

* * *

ظللنا نسأل الأيام والأيام لاتسمع،

سكتنا ثم إما نضج الفكر

رأينا الأمر طغيانا وطغيانا

فحطمنا كئوس الخمر حتى يهدمَ الظم

وبين مواكب الأحرارِ سرنا نحن أحرارا

ورحنا ننفث الأنوار فى الوديان

نيرانا:
إذا كنا نعيش اليوم سجانا ومسجونا
فسوف نفجر النيران حتى يحرق السجن

وسوف نفجر الآهات والأنات بركانا
ونرجع نحن أبطالا

نرفرف راية النصر
وترقص رقصة نشوى
تعربد فى مجالينا
أخى لاتبك إن الصبح قد أقبل

١٩٤٦

رسالة من بعيد

يا رسالة..
حملَت أذكى تحية،
وروتنى بالأحاسيس الغنية،
وجلت لى ذكر أيامى الفتيهْ
ذوبى دفئك. فى هذى الحنايا
طهريها من جراح وشظايا
خَلَّفتنى وأسايا
منذ أن شدوا حياتى للمنايا

* * *

أنا، أمى لم تزل قلبا حنونا
لم تزل تسأل عنى،
لم تزل تشكو وترتاد الظنونا
إنها كانت لقلبى مثل ينبوع الحياة
علمتنى ، فى الدياجى، كيف تعلو قهقهاتى
ألهمتنى أننى شىء إذا أدركت ذاتى
ووهبت الناس روحى ودمائى وحياتى

* * *

فاذكرينى أنت يا أم إذا ما
أشرقت دنياك حبا وابتساما
واذكرينى مثلما كنت إذا ما
خشيت روحك يا أم الظلاما
فأنا ظمآن يا أم وكأسى
لم تعد تشبع وجداني وحسى
فاملئيها، املئى يا أم كأسى
علنى أنزع من أعماق نفسى
غصة أغدو لأصلاها وأمسى

* * *

يا رسالهْ..
ربما كنت بقايا كلمات
عبرت كالطيف أوهام الفلاةِ
غير أن الشمس لاتشرق إلاّ،
لأرى فيكِ بقايا ذكرياتى
فابعثى دفئك فى هذى الحنايا،
طهريها من جراح وشظايا
خلفتنى وأسايا
منذ أن شدوا حياتى للمنايا.

١٩٥٦

محمود شندى

اللحن الباكى

"إلى روح الفنان الشعبى النوبى عبد الله باطا"

"الليلة يا سمرة(١)"

يا لحننا الساحرْ

هَيجت أحزانى

فى صدرى الهادرْ

والليل سرداب

أغواره غاب

يقتات أيامى

ظفرٌ وأنياب

يا زورق الذكرى

خذنى مع الأنسامْ

كم غربتى طالت

يا مرتع الأحلام

يا دار، يا دارى

يا عشى العارى

أفجعت أعماقى

مزقت أوتارى

أطلال.. أطلال

موتى.. وديدان

والأرض أين هنا؟

ماء.. وغربان

أوَّاه يا أرضى

أواه يا أمى

أنزفت أحشائى

من جرحى الدامى

* * *

"الليلة يا سمرة"

يا آهة حرى

يا لحننا الباكى

فى موكب الذكرى

يا عم "يا جمال(٢)"

أشجاننا موالْ

فالق عصا الترحال

واندب لنا الأطلال

أفراحنا السكرى

بالرقص والغنوهُ

وربيعنا الصافى

بالحب والنشوه

والليل والقمر

والنهر والخضرة

يا طالع النخله

أرم لنا الثمره

فحبيبتى السمرا

فى الظل منتظرة

أيامنا الحلوة

وصباى والسلوى

أمست كأطياف

فى معبد النجوى

---

(١) مطلع أغنية نوبية من الجنوب.

(٢) مطلع أغنية كنزية من جزيرة أسوان.

* * *

يا طيرنا الشادى

ماتت روابينا

غن لنا غن

فغناك يروينا

والليل شلال

بالحزن يطوينا

غن لتسكرنا

بحنين ماضينا

حطمت قيثارى

فى نعشك الكابى

اغرقت من كمدى

قلبى وأحبابى

ونثرت أيامى

للريح فى بابى

الحياة الثقافية

صخب بحيرة البساطى

فى روايته الأخيرة «صخب البحيرة» يصل الكاتب المبدع محمد البساطى إلى ذروة جديدة لإنتاجه قوامها التكثيف، وخلق عالم شبه أسطورى كأنه يتحرك وحيدا معزولا على حافة الدنيا، تصله وشائج غامضة بعالم آخر واقعى، بائس وراكد رغم الصخب، تجرى إعادة إنتاجه رغم التغير البطىء، ومع ذلك يبثه الناس أشواقهم لحرية خالصة، وجمال نزيه لاتشوبه أى نزعة نفعية لأنه يتأسس على الأحلام والأشواق.. ففى حين يتحابون ويتصادقون و يهجرون، يتشاجرون ويتخاصمون ويتصالحون فى مكان شبه خرافى لشدة بعده عن الواقع الحديث، يضرب هذا العالم بجذور عميقة فى واقع التهميش والبؤس والكدح وتفاهة الحياة، والمقايضة كشكل للتعامل وفى بيئة نموذجية لإبراز هذه الخصائص على حافة التقاء بحيرة ما ببحر ما تحدها مضايق ما، ويمارس أهلها الصيد، أو يذهبون للعمل فى النواحى القريبة.

يطل علينا المجتمع الحديث ساخرا ومعاديا.. وكأنه لايستطيع أن يخرج من العالم القديم إلا إذا خلف وراءه ضحايا بلا عدد وبلا أسماء.. وإذ تخرج المبانى الأسمنتية الجديدة تبرز الحياة البدائية متحدية صلبة حيث لابيوت ولامياه ولاكهرباء وينشأ التوتر الخفى بين البناء الرأسمالى الحديث وهوامشه، فيعجز القلب عن العيش بدون الأطراف، وتتجسد هذه الأطراف فى هيئة بشر، يحيون ويتنفسون وتملؤهم الأشواق، لكن بؤسهم ينتصب، كقدر لافكاك منه «لاحرفة، ولاعمل منتظم يومان هنا ويومان هناك..»

عمال تراحيل وحدادون.. حمالون وخدم فى البيوت وبائعون لأشياء تافهة فى أسواق مدينة بلا اسم تذكرنا بالديوان الأول لأحمد عبد المعطى حجازى.. «مدينة بلا قلب».. فليس فى

خبرة الناس بالتعامل معها مايسعد القلب، أو يفتح بابا جديدا للمستقبل.. انها أيضاً مدينة كالحة أقرب إلى قرية راكدة وتتحدد العلاقات بها على نحو صارم جزئى وبائس «سافر إلى العاصمة للعلاج من عضة كلب مسعور» لكن حالة التهميش، وبسبب علاقات قديمة ماتزال لم تتحلل تكتسب فى أحد مستويات القراءة بعدا كونيا، ففى علاقات الرجال بالنساء فى المكان الخالى ثم إيحاءات أننا أمام أول رجل وأول إمرأة فى الخليقة.. أدم وحواء كما تقص عنهما الحكايات القديمة، وكأن الإنسان الأول.. وهو هنا بائس وعاجز - يكتشف الطبيعة ويروضها رغم العجز ويتداخل الميلاد والموت، ونتعرف بكل دقة على طقوسهما فهما صنوان لايفترقان يكمن كل منهما فى الآخر وبهذه الطقوس ترتقى الرواية إلى مستوى فلسفى فى حركتها الدائبة التى تنتج الموت وهى تخلق الحياة.

هناك علاقات قديمة جميلة ممزقة كهلاهيل الشعب الحادح لكنها تظل تلمع هنا وهناك... وكأن ذلك الصياد العجوز قد أرساها بعد أن اختلطت صورته مع فارس الخالة سكينة غير المختون ولما «كان قد حفر لها عميقا» بقيت أوتاد البيت الذى أنشأه من المخلفات قائمة بعد العواصف والنوات.

كانت المرأة الأولى على وشك أن تلد طفلا لايعرفون له أبا.. «فوقف مترددا بفتحة الباب ثم خلع مركوبه وسار متمهلا جلس على حافة الفراش قال إنهم حين عرفوا بمجيئه إليها أرسلوا معه مقطف سمك - وأشار إلى المقطف عند الباب - وطبخوا لها ذكر بط، وأشار إلى سبت صغير بجوار المقطف رأت داخله حلة بغطائها....» هؤلاء ليسوا أسرة بالمعنى الشائع والتقليدى للأسرة.. ولكنها أخوة البؤس، أخوة الهامش.. الذى استطاع أن يحتج فى سياق آخر وكأنه ينحدر إلينا من القدم يتمرد رجاله على جماعة تندفع بكليتها إلى التيه فى غابة العلاقات القمعية الجديدة... إنهم غير مختونين، تماما مثل فارس الحكاية التى حكتها الخالة سكينة وهى تجلب لهم الحلوى وتنتظرهم بعد الغياب.. وهم أيضاً ليسوا أفراد أسرتها بالدم.. ولكنها اللحمة الجديدة التى ينتجها شوق الحادحين للتواصل الإنسانى وبهذا المعنى سوف نجد أشكال تجسيد متناثرة للفكرة المركزية عن التخييل عن لوسيان جولدمان الذى يقول «إن التخييل يميل إلى فضح الإيديولوجية السائدة».. فالسائد عند أخوة الدم نشأ على المصالح وليس على الاخاء الإنسانى الطليق.

إن العلاقة الهامشية المحدودة مع السوق الحديثة تجعل شخصيات الرواية تتحرر بصورة ما من أغلال السوق

وقبحه وتبدو كأنها حرة، وتحتفظ لنفسها بجذوة الرغبة الأصيلة فى الإكتفاء الإنسانى فى ظل بناء حديث بلا مجتمع حديث.. وبلا أفق تجاوز... وبلا رحمة.

وتستطيع أن تقرأ فى العلاقة المتوترة بين البحيرة والبحر صورة العلاقات الاجتماعية بين المدينة غير المرئية والهوامش الحاضرة الغلابة بحضورها.. وحيث يعيش الناس بلا اسم غالبا فى جزر معزولة، بل إنهم هم الجزر حين غاب الرجلان كراوية وعفيفى اللذان تصادقا بحميمية مدهشة بعداً شجار تافة وطال غيابهما.

«انتظرت إمرأتا هما عودتهما على الغذاء، كان معداً **فى التعريشة ومغطى بالجلباب غير أنهما لم يعودا، بحثوا عنهما أياما فى البحيرة، وسألوا عنهما الجزر حين كانوا يأتون ليتزودوا بالمياه، وما من أحد رآهما. وتوقف البحث بعد شهر من رحيلهما ونسيهما الجميع.»**

ورغم أن الصيد هو المهنة الرئيسية لهؤلاء الذين يعيشون على شواطىء أو فى الجزر، إلا أنه شأن كل المستويات الواقعية فى الراوية يرتفع لمستوى رمز الصدفة والحظ والمجهول، تماما مثلما تلعب الصناديق التى يحملها الرجال فى الغدو والرواح سواء الصياد العجوز أو جمعة الذى ينجذب إلى الغياب والتيه ويعود إلى امرأته باحثا عن صندوقه.. هناك صندوق للذكريات والأشياء الصغيرة الحميمة، وآخر للغناء الذى لايعرف أحد معنى لكلماته كما لو أنه صندوق الوعود الغامضة وثالث يحتفظ فيه العجوز بأوراق وأشياء قديمة كأنما يتشبث البشر بوجودهم الحى وأنفاسهم ولمساتهم الإنسانية التى يبتغونها حية حتى بعْد أن يرحلوا عن العالم، وبالرغم من هزال هذا العالم فقد خلقوا فيه أشياءهم، بل وقاموا بأنسنة هذه الأشياء.

- **يشبه صاحبه كل واحد فيه شبه من حاجاته** أما المرأة فتحس بالراحة لدى رحيله وكأن ثقلا إنزاح عنها غير أن صندوقه كان معها دائما. تلك الألفة الغريبة التى تحسها مع الصندوق. هى لم تفتحه أبداً ولا رأت ما بداخله. مغلق بالرزة والقفل الضخم الأسود. صنعت له يوما مفرشا من قميص قديم لها بلون قشرة البصل. وطرزت حوافه بخيط أصفر وحتى المنتصف دوائر من الخرز والترتر أخذتها من قرطها. ويوم أخذ الصندوق وذهب كانت تبكى وتلطم وظنت أنها ستموت أغلقت البابين وارتمت على الحصير.. تقول **إنه كان يعرفها ويعرف بلدتها وأهلها. والآن لا أحد يعرفها..»**

وغنى عن البيان أن فعل الماضى «كان» يعود هنا إلى الصندوق لا إلى الرجل.

وترتبط نسبة الأشياء بالأحلام الصغيرة جدا ومحورها استهلاك الأشياء البعيدة وإن كانت تافهة شأن قطعة الصابون بريحه التى تسرقها زكية الأرملة ذات الخمسين عاما.

«من فوق الرف الذى لاتراه فى العتمة غير أنها تعرفه وكأنه لكثرة ما نظرت إليه كان لديها أربع عشرة قطعة بورقها المصقول الناعم تحتفظ بها فى جلباب قديم دسته فى ركن صندوق هدومها، تخرجها حين تستغرق أم زوجها فى النوم أو تذهب لزيارة أحد تشمها وتتحسس الورق الناعم وتمررها على رقبتها وصدرها ثم تعيدها للصندوق. قليلون فى الضاحية من يستعملون هذا الصابون، عرفت ذلك من عدد القطع على الرف فى الدكان. كانت تنتظر فى صبر موت العجوز أم زوجها حتى تستحم به دون أن تسمع كلمة لاتريدها..»

ومع ذلك فإن شخوص هذا العالم الغريب البائس ليتحرقون شوقا للفرادة الإنسانية وللجمال واللمسة الشخصية من الأشياء الى تفلت من أيديهم بقول جمعة صاحب الصندوق الذى يغنى وجامع الأشياء الغريبة - يقول لزوجته:

«الأشياء فى أيامنا تشبه بعضها.. بصى - مد إليها أحد المقبضين - خط قصير وخط مائل. وخط متفرع ودائرة..»

وللزوجة رأى آخر فى الجمال «لاتعجبها أشياؤه الأشياء جميلة حين تكون منها فائدة..» ويتطابق زمن القص ولغته هنا مع تحولات المعنى والمنظور إن «جمعة» يحكى هو نفسه عن رؤيته وأشواقه بينما يأتى تعليق الزوجة بضمير الغائب نيابة عنها.. فالأشياء الحميمة والجمال الخالص يقتضيان لمسة ذاتية وفعالية للشخصية الإنسانية.. والعلاقة الخاصة بالأشياء نقيضا لزمن التشيؤ الكامل.

تقع الرواية فى فصول أربعة وكأنها فصول السنة تربط بينها تيمة الصندوق ونهايات الفصول، وتبدو القطيعة بين أحداث كل فصل والآخر كأنها المعادل لانقطاع الجزر عن بعضها البعض وغربة الإنسان الموحشة فى عالم معاد يدفع به دفعاً إلى الهامش وكأنما تحمله النوات إلى حيث تشاء.. ويغير عليه سكان الجزر الأخرى.

وتتداخل أزمنة السرد وتتعدد الدلالات إذ يسيطر الكاتب فى اقتصاد بليغ على مفردات عالمه وهو ينتج الرموز الدلالات.. ويستطيع الراوى العليم بكل شيىء أن يستنطق الحاضر وصولاً إلى المستقبل «سيهجر... وتراه يبحر»

«وسيوقظها رنين الحلة حين تقع على الأرض..» ورغم أن السخرية هى إحدى أدوات الكاتب إلا أنها تأتى دائما مغلفة بحزن شفيف.. وتفصيلات فريدة. كانت إمرأة جمعة تلتقط مخلفات النوة مخلفات الصخب والتقلب.. ومن بينها «كان نصف سيف مثلوم النصل».. وهو ما يعيد إلى الذاكرة سيف دون كيشوت ومعاركه الخيالية..

ويجمع الكاتب بين الحوار وصيغة السيناريو السينمائى واللوحة لينطبق على روايته الكبيرة القيمة صغيرة الحجم قول الناقد الراحل جبرا إبراهيم جبرا:

«إن الرواية هى الفن الذى يجمع فى تقنياته مقادير يصعب حسابها من طاقات الفنون اللغوية والبصرية والسمعية جميعا، إلى جانب كونه وسيلة استقصاء دائمة المضاء للوضع الإنسانى لفواجعه وأحزانه وأفراحه ونشواته..» كذلك فإن الرواية هى مجموعة من البنى الدلالية التركيبية والسردية الى تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة، اللغة هى إذن البنية الوسيطة الواقعة بين - النص والمجتمع...»

ولعل تمثيل صخب البحيرة لواقع التهميش على الصعيدين الاجتماعى والفلسفى عبر لغة تنهض على تداخل الأمنة وتكثيف البنى وإنتاج الدلالات الصغيرة والكبيرة - لعل هذا التمثيل أن يكون صورة لأرقى ما وصلت إليه الرواية العربية الواقعية الحديثة من حيث تجذرها فى الواقع الاجتماعى وقدرتها على التحليق فى الكون.. حيث تنطلق أسئلة الوعى فى زمن فوارن النوات الروحية لرجلين صديقين..خرجا فيما بعد إلى المتاهة مثل من سبقوهم.

يسأل عفيفى صديقه كراوية

- كراوية... لم تظن الله خلقنا.
- حكمة لاندريها.
- آه.. الكلام الذى حفظناه من صغرنا
- لم نسمع غيره

- ملايين السنين كما يقولون يولد ناس. ويموت ناس. ساقية تدور ولا أحد يدرى الحكمة فى ذلك تأتى أوقات يأخذنى التفكير يسحبنى وأجدنى أفهم.. آه أفهم.. وفجأة يصعب الفهم.. كما لو أن بابا أغلق....» إن باب الوعى المغلق هو صنو الباب المغلق للتغير الاجتماعى الشامل الذى يصل الأطراف بالمركز..

فريدة النقاش

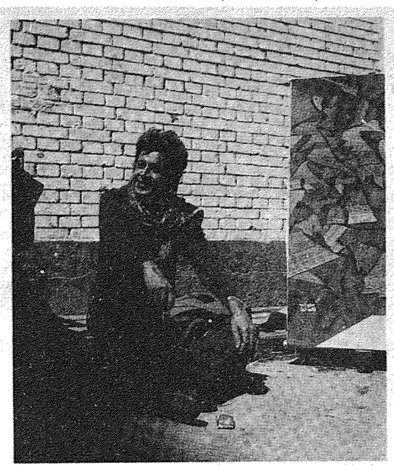
الكولاج فيما وراء السرد والمعاينة

ما يكاد المرء يغادر الموقف العامى والمباشر حتى يفاجأ أن الوجود كوجود لاسيمياء له. وأنه يُعطى لنا فى البداية كواقعة لا متمايزة وعائمة. لذلك تنهك الإنسانية نفسها لتعينه فى صورة أشياء مألوفة ولادلنته عبر تسميته بأسماء تُعقل فتُفهم فتُتملك.

فيما بدا لى فإن تجربة "سليم" التشكيلية تتأسس على أديم هذه المعاناة لصعوبة مغادرة الوجود لهذا الخواء الوجودى الأصلى دون التورط فى صنمية المعنى المترتبة عن أخذ فعل الأدلنة la semantisatian لراموزه lode المتولد عنه مأخذ الموجود الفعلى، بإجمال فإن مدار متاعب "سليم" هو مدى مصداقية مبدأ الهوية: هل هوية الأشياء تتطابق مع تصوراتنا عنها (فتصبح في آخر التحليل مجرّد ماعون فى حوزتنا) أم أنها مُحايثه لنفسها بشكل يمنعها عن سلطة أسمائنا التى نطلقها عليها؟

من هذا المنظور تصبح الأشياء (بمعنى الماعون) والكلمات معا أحجبة تمنع من معاصرة دفق الوجود وهو ماحدا "بفاطمة إسماعيل" إلى ردّ صعوبة مهمة "سليم" إلى حرصه على أن "تظل لوحاته قادرة على نقل العفوية بطزاجتها للجمهور رغم انتهاء اللحظة الفعلية المباشرة مما يدل على أن الفنان قد استحضر جميع عناصر التحدى لذاته المبدعة فى الثورة على إشباع "الذاكرة بفورماتها السابقة التجهيز" عمليا أنجزت لوحات سليم هذا الاستئناف المعلق لسلطة مألوفية الأشياء وكذلك لقدرة الكلمات على اهتضام العالم والوقائع بتعليقه لمفعول "المرآة" بحيث لم يعد التصوّر بقادر على توأمة الأشياء مع الذات واستيعاب العالم ضمن كلماته.

ليسلك إلى هذه الخطة الاستئنافية، ترسم "سليم" فى أول عهده بالرسم، خطى الرسام الفرنسى Ce Sanne (سيزان) وذلك بأن حاول إعادة النظر للأشياء بمعزل عن كل "فكرة" إنسانية، فإذا "بعارياته" مثلا يكشفن على اشتمالهن على بعد مادّى- تكوينى كان قد نجح "الشكل فى تدجينه، مدعيا فى ذلك أنه ما يُنادى المادة أن "تعالى فيما وراء الكائن" حافزاً إياها عى مغادرة وضع المحايثة الذى يميز الخلفية بما هى خلفية . ولأن ممارسة "سليم" التشكيلية نأت عن خطط "التعالى" فقد كانت المادة ضمن لوحته "العاريات" خلو من كل فجاجة، بل وكشفت فى المقابل عما يكتنفها من هناءات التموضع". حتى الزمان لم يعد يناقضها ويهدد بطرحها خارج ذاتها، بل بدا على اعتبار أنه أحد أبعادها من حيث أنه، ضمن اللوحة، ليس إلا المادة ولكن فى بعدها العلائقى،



أحمد فؤاد سليم

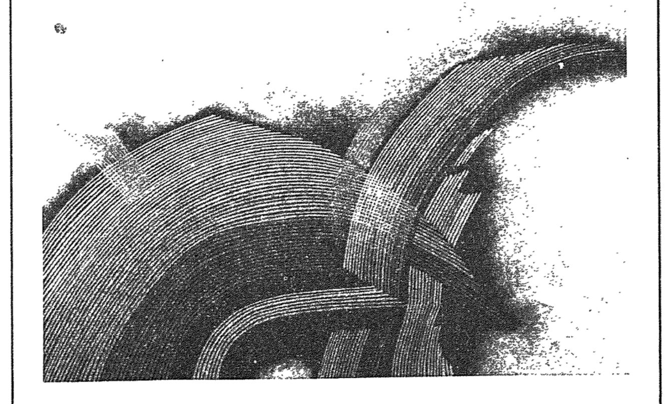
فزمان لوحة "العاريات" ليس إلا حاصل العلاقة بين كتل المادة وظلالها من جهة، وبين علاقة تلك الظلال بتخوم تلك الكتل من جهة أخرى، ثُم هو حاصل علاقة جميع تلك العناصر بخلفية اللوحة وترددها بين الظهور وبين البقاء فى حالة إضمار..

إجمالا تحيل لوحة "العاريات" على القول بعدم مشروعية ذلك الارتهان الذى أقرته الفلسفة طويلاً والذى بمقتضاه ظلت المادة من حيث أنها مبدأ تفريد حبيسة أفُق المنقطع فكانت أعجز من أن تُبلغ أية رسالة ما لم تتعهدها الصورة لتدمجها ضمن نوع يؤصل فرادتها . فإذا كانت المادة الأرسطية تشتهى الصورة كما تشتهى الأنثى الذكر فإن الكتلة، ضمن لوحة "العاريات" تكشف عن تحايث الشكل مع المادة أى تبلور الميل الصورى المخالط للمادة. إن أمكن القول مع الكندى أنه "لاغيرية المحمولات فإنه مع التحفظ أنه ضمن لوحات "العاريات "فإن المادة لا التصور هى الحامل.. وحتى فعل التعالى الحاضر فى اللوحة ، والذى بدونه لبقيت اللوحة خلفية لا متمايزة، فإنه لا أثر للمعمودية فيه وإنما هو من طبيعة امتدادية بحتة، أى لا أثر للهندسة فيه بما أن المصادفة هى قوامه..

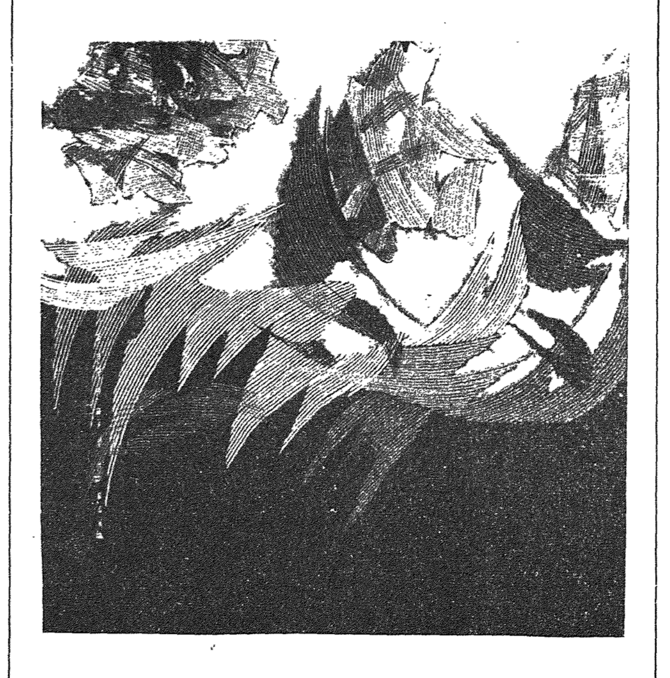
هذه الرخصة التى استهل بها "سليم" ممارسته التشكيلية (رسمت لوحة "العاريات" سنه ١٩٦٢) قد قامت من أعماله مقام المرجع والسياق العام،

فجاءت لوحاته خالية من مظاهر الاعتلاج المرافق عادة لأفعال التواصل والتبليغ من حيث هى الرغبة فى الانعكاس على صفحة الآخر وتسخيره حتى يقوم منها مقام "المرآة". كما خلت لوحات "سليم" من التوتر المساوق لأفعال "الاستباق" من حيث أن الأخير هو شرط القدرة على تدجين المجهول. وبثمن هذا الخلو المزدوج كانت لوحات "سليم" بلورة لمفعول الانزياح عن كل ما يدعى القدرة على تشخيص ماهية الكائن، لذلك فقد كان لا يسمح مناخ لوحات "سليم" العام بالمقاربة "الانصهارية" و"الاندماجية" وذلك لخروجها عن المألوفية وعن نظامي "الشبيه" "وذات النفس"، فقد كان من أثر مرسلة الإطار العام للوحات "سليم" لمبدأ اندماج الذات مع تصورها عن نفسها ومع أسماء الأشياء أن جاءت اللوحات "عارية" عن كل أشكال المباشرة دون أن تسقط فى لجج الغياب. فمواضيع اللوحات لم تكن لا وقائعية- تشخيصية ولا سردية وذات دلالة، أى لم يكن بالإمكان إدراكها كأكمولة مكتفية بنفسها وواثقة من طبيعتها. لا عجب إذن أن تكون آثار الفعل التفكيك: تفكيك الأشياء وأسمائها لبلوغ أساسها الذى يتأسس عليه القول ولا يقوله والذى يتجه نحوه البصر ولا يقبض عليه. فالناظر مثلا للوحة "العشاء الآخر" يحضره أولا إنطباع عام أن ما يراه هو المرادف "للصوت الخفيض" الذى يغشاه من حين لآخر، ولكنه صوت لا يستمد مصدره من ذات متكلمة- مفكرة وإنما هو صادر عن خارج غير متغير، مما يجعل الصوت صدى أكثر منه صوت. بنفس الاعتبار، لا تنبئ داخلية الشخوص الماثلة فى اللوحة بإلغاء للخارج عبر تمثله تصوريا. على النقيض من ذلك يبدو غياب السحنات المفردة كاستعداد لتطعيم "نهوة الحضور المباشر" (وفق عبارة "ابن سينا" المتحدث عن النهوة المترتبة عن عدم إنضاج الرطوبة) بـ معيش الآخر" وذلك بأن تتنفس الذات النهوة بنقوش جديدة تكون بمثابة بلورة لمعنى جديد من خاصياته افتتاحه لأفق مستحدث يكون أكثر تلاؤماً مع رغبة المشاركة وأبعد عن الهواجس الهضمية والامتلاكية، قديما اعتبر "ابن الجوزية" أن "المادة الجسمانية إذا حصلت فيها نقوش مخصوصة فإن وجود تلك النقوش فيها يمنع من حصول نقوش غيرها، وأما النقوش العقلية فبالضد من ذلك لأن الأنفس إذا كانت خالية من جميع العلوم والإدراكات فإنه يصعب عليها التعلم فإذا تعلمت شيئاً صار حصول تلك العلوم معينا على سهولة غيرها، فالنقوش الجسمانية متغايرة ومتنافية والنقوش العقلية متعاونة

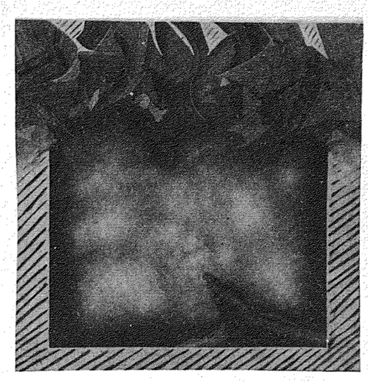




سوبرانو كولورانوارا- زيت على توال- ٦٠ سم × ٦٠سم ١٩٩٤



زيت على توال، كولاج لطباعة يدوية أحادية من ورق مشرب بالزيت ٦٠ سم × ٦٠سم ١٩٩٤



أقواس (من مجموعة الطيران إلى الداخل) المجموعة الحائزة على جائزة النيل الكبرى

وأوسكار "تى" من بينالى القاهرة الثالث، زيت على توال ١٢٥سم × ١٢٥سم ١٩٨٨

ومتعاضدة".(٧) لكن نقوش لوحات "سليم" تتركز فيما وراء التعارض الجسدى العقلى، إنها نقوش "إرباكية"، أى نقوش تربك كل ضروب النمذجة وذلك بتعاطيها لفعل التأليف بين المتغايرات ولإيمانها بلا نهائية التركيب. كذا يبدو أن غياب السحنات المفردة فى لوحات "سليم" مرده الوعى بالطبيعة التركيبية للإنية وبالبعد التضايفى للفردية .. ومنه طبيعتها الامتدادية ومعالجتها كمساحة.. بهذا الاعتبار تبلور لوحة "العشاء الآخر" البعُد المتعدد للفردية (إذ أن المتطابق ليس ذات نفسه بحيث تصبح تلك الفردية استعدادا للاستقبال (استقبال الكيفيات) أكثر منها داخلية تبذل وسعها لمشاكلة الخارج بها، واستتباعا لهذا الاختيار النظرى تم تشكيليا تحويل البعد الثالث الممثل للأعماق إلى سطح يخضع لمبدأ التلاحق كذا أصبحت خلفية لوحة " العشاء الآخر" مجرد تخم بها، ومرة أخرى، يخبو ضمن لوحات " سليم" التعارض شكل أو هيئة خلفية، بحيث يبدو الأول مجرد فيض عن الثانية تماماً كما تبدو الطاولة فائضة عن الخلفية- التخم فى لوحة "العشاء الآخر"، كل ذلك ضمن مدلول امتدادى بحيث يترادف خلاله الفيض والنقلة،

مما يحدو للقول إن الدلالة شأنها شأن الخلفية هى دائماً لا متمايزة وأنها لا تتعيّن إلا إذا أصبحت دلالة حافّة أى أنها لا تحصل على تعينها إلا بثمن الخُسران ولا تحصل على سيميائها النهائية إلا بثمن خسرانها للاتناهى الإحتمال. كذا بدت الطاولة مترتبة عن فقد للاتناهى الخلفية. ولعله تأشيا بهذا البُعد التكوينى للفقدان قام أحد الشخوص بالاستلقاء على الطاولة دافعاً قدرته على الفقدان إلى أقصاها وذلك بغرض دفع قدرته على الاستقبال إلى ذروتها. ولتعارض الاستقبال مع كل صيغ الميكانيكية- بما أن قوام الاستقبال إذعان لاقتضاء المصادفة وتحديداً إذعان لمصادفات اللُّقيا- فإن مناخ لوحات "سليم" سيجد نفسه أكثر فأكثر منخرطاً فى فضاء يتخلّله الاحتمال مما يجعل من تضاريسه غير متأكدة دون أن توسم مع ذلك بالهشاشة، ذلك أن الإشكال يظل هو نفسه دائماً : الأشياء بدون أسمائها تخسر سيميائها فى حين أن حضور الأسماء يلغى الأشياء حتى لكأن بين الأشياء والأسماء علاقة الإلغاء التى بين الخمر والقدح كما صورها أبو نواس، والتى مردها فرط التشاكل:

رق القدح وراقت الخمر
وتشابها فتشاكل الأمر
فكأنها خمر ولا قدح
وكأنها قدح ولا خمر (٤)

فيما يبدو ، فإن "قوام سبيل "سليم فى الالتفاف على مثل هذا الإشكال "فلقه" و "فرقعته" للحرف بحثا فى طياتها عن مادة لا تتناقض مع المكتوب. ولنا فى هذا الاتجاه في مجموعته "تشخيص من عنصر الحرف" عينة عن محاولة الإلتفاف تلك. ولعل لوحته المندرجة ضمن هذه المجموعة والحائزة على الجائزة الأولى لبينالى دورة البحر الأبيض المتوسط بالإسكندرية قد أقنعت لجنة التحكيم عندما بينت أن "فلق الحرف" يحيل على "تعمية الأشياء"، أى يحيل على إعادة اكتشاف الأشياء من حيث هى هيئة مدّية غير حرفية، أى من حيث هى وتيرة تعطف المتموج والمزخرف على المحايد والمتجانس . والمفاجأة فى ذلك قوامها إظهار ما بين المتغايرات من مقلوبية وذلك على نحو يسهل معه الانتقال بين الشئ ونقيضه . كل ذلك ضمن سيرورة لا فاعل لها. غاية ما يمكن قوله إن سهولة العبور بين العلامات" هى فاعل تلك السيرورة.

على أن تلك السهولة لا تخلو فيما يبدو من مخاطر، أهمها خلخلة كل الإحداثيات وإمكان الإنزلاق إلى مهاوى العدم حيث يطبق الصمت التام. ولعله تحوطا من مغبة مثل هذا الإنزلاق صارت لوحات سليم إلى اعتمال موجة بعينه، بعد تخليصه من كل قصد قيادى

فلا يعيد من الشباك ما تم طرده من الباب من "ظافرية" ومن "العجرفة" التى تلازم المعنى حين يجسّد ضمن أسماء تتملك العالم ضمن أشياء تسبغ عليه المألوفية والبداهة. فقد كان الطائر هو العلامة الكناية عن هذا الموجه المنتخب ما يذكر بأن الطائر كان منذ القدم العلامة هو على القدرة على الاختراق الموفق للجج، ولعل من آثار هذا التوفيق صفاء أفق اللوحة المعنونة "أقواس" أو ارتفاع درجة الإنارة ضمن أغلب لوحاته المتأخرة، مثل "كولاچ لطباعة يدوية أحادية" أو لوحته "صوت من طبقة "السوبرانو"..

ولقد أخذت اللوحة المعنونة "حوار على عاتقها تضايف كل هذه الاعتبارات السالف ذكرها لكى تفسح لتعارضاتها أن تتفاعل مع بعضها بعضاً. وفعلا فقد أدّى "الحوار" إلى أن مطلب الصلابة هو مطلب رئيسى تتشوف إليه ممارسة سليم التشكيلية. فإذا بالرسام يعود إلى استعمال تقنية كان قد ابتدعها "ڤان جوخ" لمثل هذا الغرض وأعنى بالحديث تقنية "التعجين" ، وفعلا يبدو أن تلك الصلابة قد أتاحت للرسام ضربا من الجرأة فنادى لديه منادى الخروج، فكانت لوحته الخروج اولوحته الخروج)..

هل فى الأمر عود على بدء؟ أى هل ستعتمد مجدداً صلابة مرتكز التصور والذات حجة لمركزة العالم والغيرية حول تلك الصلابة؟ يبدو أن الأمر غير ذلك ، لأن الخروج كان نحو فضاء "الكولاج" من حيث هو البلورة للبعد الإنشائى والبناء لفعل التفكيك . ولا نهائية التركيب تصبح فى "الكولاج" عود للامتناهى، ولكنه عود للعناصر لا للمكان. إذ المكان بدون العناصر هو فراغ يمثل نقطة الصفر للمعنى، أى استعداد لم يظهر منه شئ مع ذلك فإن العناصر لا تأخذ معناها إلا عند انتظامها فى المكان أى حين تتفاعل طبيعتها العنصرية مع البُعد العلائقى المترتب عن سياقها المكانى. كذا لا تأخذ العناصر معناها إلا ضمن كل يؤطرها ولكن هذا الكل لا قبل له بأن يتعين وذلك لأنه لا وجود فعلى إلا للعناصر. وعليه فقد كانت لوحات "الخروج" بلا مركز تقريبا، حتى يكاد يتم ضمنها إلغاء ثنائية الهيئة والخلفية، كما أن وتيرة تموضع الألوان لا تبدى قابلية للمقلوبية لفرط غياب أى أثر للميكانيكية والانتظام فى انتشارها وتوزعها. هو إذن خروج لمعاصرة المغايرة المطلقة، لا للانسحاق الصوفى حيالها ولا لاستيعابها بغرض تغذية لحم الحميمية ولكن لزخرفة معنى المغامرة الوجودية زخرفة تكشف عن إن ماسماه "ابن سينا" "بإنقلاب العين" إنما مبداه تجربة فى تزامن الروافد المتفارقة والمتباينة. ولقد وفّر لى شخصياً هذا البعد المتزامن الموسومة به لوحات "الخروج" مثالا عينيا عن ذلك الفرح الذى تحدّث عنه "كلودليف شتراوس" والذى

يستشعره علماء الحفريات كلما عثروا على طبقات جيولوجية تتزامن ضمنها عناصر من حقب زمنية متباعدة، الأمر الذى يحفز الخيال على تصور البراكين والزلازل والحوادث الطبيعية الكبرى التى كانت وراء هذا التزامن . وهو مايحدو على القول بأن بهجة التزامن من صنف بهجة العشق ، إذ قوامها إذعان لاقتضاء الاستحالة من حيث أنها تجاوز للحدّ وقفز وراء العتبة والتخوم.

د. محمد بن حمودة

الهوامش

(١) ابن القيم الجوزية ، "الروح"، دار العلوم الحديثة، بيروت لبنان، ص ١١٩

(٢) ذكره الغزالى فى "مشكاة الأنوار ومصباح الأسرار"، منشورات دار الحكمة، ص ٧٥

ملتقى المسرح العربى: شواهد للحضور وشواهد للغياب

فى دورته الأولى، والتى نأمل أن لاتكون الأخيرة، يأتى ملتقى القاهرة العلمى للمسرح العربى، ليطرح علينا - مجددا - مجموعة التساؤلات الضرورية، ليس فقط حول عروضه وبرامجه ونتائجه، وإنما حول المسرح المصرى بوضعيته الراهنة، حول مايمكن أن يُسمى بتجاوز: سياسة الدولة الثقافية. وذلك لأن الأنشطة الثقافية، خاصة فى الآونة الأخيرة، أصبحت تأخذ شكل المهرجانات والاحتفالات الموسمية، ربما لأن ذلك يتيح كثافة صحفية ويضفى اهتماما جماهيريا مما يؤدى إلى تواجد إعلامى أكبر للمسئولين الثقافيين، غير مدركين - قطعاً - أن تلك المهرجانات لا تصنع واقعاً ثقافياً وإن صنعت أسماء إعلامية، ولاتفضى إلى بلورة تيارات واتجاهات وإن أضفت شكلا خارجيا متحركا على واقع ساكن، وهكذا - فإذا نظرنا إلى الصحف والمطبوعات وأجهزة الدعاية المختلفة، فإن الثقافة الرسمية متواجدة وطافية على سطح ورق ملون، أما إذا كان علينا أن نتوجه إلى الواقع ونتخذه موشراً وعلامة، فإن دور الدولة غائب أو يكاد إلا من بعض أنشطة متفرقة. ولايختلف الأمر كثيراً عن ذلك فى المسرح، فلسنا إزاء سياسة تستجيب لضرورات الواقع المسرحى وأسئلته وحركة، مبدعية، وإنما هى - كالعادة مجموعة من الإجراءات الفوقية والخطط المكتبية العاكسة لطبيعة الأشخاص القائمين عليها ونوعية خبراتهم وتجاربهم، ونظام إدارى يتيح الفرصة للمزاج الشخصى أن يضفى طابعة ولصراعات المماليك

ومعاركهم الصغيرة أن تصوغ المواسم المسرحية، ولست بحاجة إلى استدلالات هنا، فالصورة واضحة تماما، فالمسرح المصرى يعيش حالة من التفكك الهيكلى والفنى إلى درجة أصبح عاجزاً معها عن تقديم مسرحية واحدة جيدة، والحركة المسرحية بكاملها أصبحت استهلاكية، معتمدة على القوالب الجاهزة والأطر الجامدة، وشهد مسرح الدولة اقترابا متزايدا من الصيغة التجارية، وانعدمت الفوارق كلية بين هيئة المسرح والمنتج الخاص، وبين المسرح والملهى، والقيمة الثقافية ومواصفات السوق. ولعلى أستدرك قليلاً على تلك الصورة وأشير إلى تمايز مسرح الهناجر وقدرته على التفاعل مع الأجيال المسرحية الشابة والفرق المسرحية الحرة خارج شروط الإنتاج الرسمية وآلياتها القهرية، وذلك عبر استقدامه لخبرات متنوعة وتأكيده على مفهوم المعمل التجريبى والعمل الجماعى والتراكم المنظم، فالهناجر الآن هى الخشبة الوحيدة التى يمكن أن نشاهد عليها عروضا مثل شباك أوفيليا ومحاكمة الكاهن ودير جبل الطير وغيرها.

....

هكذا - يضعنا الملتقى، مجددا، أما مرآة، كشفا للحقائق المؤجلة، وانفلتا من صمت ينسج صورة مزيفة للواقع المسرحى. وفى سياق ذلك، أورد بعض انطباعات مرسلة أولا - زشير إلى الانضباط الإدارى وإحكام المواعيد وجدول العروض والندوات، وأمتياز المطبوعات والنشرة اليومية، وتتأكد تلك الإشارة الواجبة خاصة إذا ما تذكرنا المهرجان التجريبى باضطرابه الإدارى وإصداراته المحجوبة عن المسرحيين، والمبذولة لمن عداهم ، ومع تأكيدى لانضباط الملتقى وإحكامه الإدارى، تبقى إشارة ضرورية لما حدث مع فرقة بورسعيد القومية التى جاءت لتقدم عرضها «حلم يوسف» فى مسرح العرائس وفق اليوم المحدد لها فى الجدول المعلن، غير أن الفرقة فوجئت، وقد أتت بديكوراتها وممثليها وفنييها، بامتناع إدارة العرائيس عن السماح لها باستخدام المسرح، وبعد مداولات ونفاوضات ممضة، سمحت الإدارج للفرقة بالعرض لمدة يوم لايومين كما هو مقرر، وبعد العرض ذهبت الفرقة إلى النفدق المخصص لها، ففوجئت ثانية بمستواه غير اللائق، فحملت أمتعتها ليلاً وسافرت إلى مدينتها الساحلية، إن تلك الواقعة الجزئية تدل على حقيقة تعامل المسئولين مع فنانى الأقاليم ونظرتهم المتجاهلة والمتعالية، لتجاربهم النفية، وهى مسألة تستحق المراجعة، بل والمساءلة، خاصة وأن إحدى الجهات الأساسية المنظمة للملتقى هى

هيئة قصور الثقافة التى تتبعها تلك الفرقة، كما أن رئيس الهيئة قد زشاد فى كلمته اليومية بالنشرة بتلك الفرقة وذلك العرض تحديدا، بل وذهب إلى أن نجاح فرقة بورسعيد فى تمثيلها لمصر فى مهرجان دولى كأن بداية اهتمامه بالعروض التى تحاول التعبير عن الخصوصية القومية وتلك مفارقة تستحق الرصد، فرئيس الهيئة يلقى كلاما إنشائيا مرسلا، وفى الواقع العلمى، يتم التجاهل ولاستعلاء.

ثانيا - حكمت اعتبارات المنصب الرسمى والموقع الوظيفى لا التجارب والخبرات المسرحية، اختيار بعض الزسماء المشاركة فى لجنتى المشاهدة والتحكيم الرسميتين، فبعض تلك الأسماء موجود لصفته الرسمية وليس لقيمته الثقافية، حتى أن بعض تلك الشخصيات لانعرف لهم تاريخاً أو حتى اهتماما مسرحيا سابقا، ولكنه الموقع الرسمى والمنصب الإدارى. وهو ما يؤكد سيطرة الموسسة الثقافية لا الفعاليات الإبداعية فى اختيار الفرقة المصرية والعربية المشاركة، كما غلبت الاتجاهات التقليدية المحافظة وخاصة فى لجنة اختيار العروض المصرية، مما أفضى راى استبعاد عدد التجارب الحداثية الشابة التى تستهدف تخليق تجربة مسرحية مغايرة للأنماط السائدة.

ثالثا - إن الملتقى ليس مجرد تجميع لعروض وحشد لندوات وإعلان لنتائج داخل حيز زمنى معين، وإنما هو دور ووظفية، وتتحدد وظيفة المهرجانات المسرحية، كما أشار إلى.ذلك محفوظ عبد الرحمن فى مقال أخير، فى زميرن: إما تتويج حركة أو تنشيط واقع، بالنسبة للتويج، فأمر هزلى أن نتحدث عن حركة مسرحية حتى يصبح تتويجها أمراً واجبا، وبالنسبة للتنشيط فنظرة عابرة للنتائج المترتبة على المهرجان التجريبى بدوراته الست كافية لاستخلاص نتيجة عكسية، وهى ازدياد الأزمة وتجذر الخل وانعدام الرؤية والمسار، واقتصار التفاعل على استعارة السطح وإعادة إنتاجه آليا. مما يبرر التساؤل حول جذوى السياسة التازعة للمهرجانات والملتقيات بطابعهما الإعلامى، الاحتفالى دون نزوع مماثل نحو الواقع المسرحى ذاته بالختلالاته.

الهيكلية والفنية.

تلك كانت انطابعات مجملة، لتبقى إشارات تفصيلية بدرجة ما لبعض الإبداعات المتميزة فى الملتقى. حيث أتوقف قليلاً - وفى حدود ما رأيت - أمام بعض المشاركات المسرحية، وأبدأ بالعرض الأردنى «سهرة من أبى ليلى المهلهل» كتابة غنام غنام وإخراج محمد الضمور، وهو العرض الذى أراه واخدا من التجسدات الإبداعية للمسرح

العربى فى لحظته الراهنة، وتكمن خصوصية العرض وتفرده الإبداعى فى أنه لم يتخذ فى الأشكال التراثية نماذج مرجعية مكتملة فى ذاتها، وإنما تعامل معها كمواد أولية قابلة لإعادة التشكيل والصياغة، ففى مساحة ضيقة كون الفريق الأردنى عالما متناهيا ومتحولا، مكونا من مفردات بصرية: حصان خشبى متحرك رسوم شعبية لشخصيات السيرة، غلالات وملابس معلقة، أقنعة موقد نار وشموع. ولاتختزل تلك العلامات فى وجودها الشيئى الخام بل توجد فى علاقات متحولة مع المكان المتخيل والزمنى المستدعى، وتقوم بنية العرض الدلالية والحركية على التراوح الخفى بين مستويين متمازجين دائماً: الحكى والتجسيد، الدخول فى الوقائع التاريخية والخرو عليها، الجماعة المتفرجة والجماعة الراوية، الشخصية المستدعاة عبر لعبة المسرحة والراوى، كل ذلك فى نسيج مركب ومحكم يتفجر بالحيوية والإيقاعات والتواصل الجمعى، بحيث يصبح الممثل ذاتا تبدع وذانا تراقب الإبداع وتحاكية، ويكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور. وبذلك يختلف العرض الأردنى، جوهريا، عن الكثرة من التجارب التى حاولت ابتعاث فنون الفرجة الشعبية، حيث تخلط تلك التجارب بين المسرح باعتباره نشاطا فنينا نوعيا وبين المظاهر الاحتفالية كأنشطة اجتماعية، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحى المحكومة بقوانين وشروط معينة وبين منطق التوصيل المغاير للزشكال التراثية، بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين، المسرحية، والشعبية، قائما على إدراك ورصد التشابهات بينهما، دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسية، وهى كيفيات الانتقال والتجسد والصياغة، أى كيفيات تكوين تجربة مسرحية قائمة على الأشكال. التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز، فنحن لسنا بازاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آلى، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (المسرح) بمجرد وجود خصوصية للأخرى(الأشكال الشعبية) بل بازاء ظواهر متراكبة تكون النسيج الاجتماعى والثقافى للكتلة الاجتماعية، وإدراك جدل الظواهر لاتماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة ربداعية مغايرة، كتلك التى شاهدناها مع الفرقة الأردنية المتوهجة. أما العرض اللبنانى «مذكرات أيوب» لمبدعه المتفرد «روجيه عساف» فيقوم على وحدات حركية وبصرية منفصلة يحمل كل منها إشارة لها معناها الخاص ولكنها تنتظم عبر التتابع فى نظام أو تركيب كلى. وبقدرة لافتة على الاستجابة الحرة

للموقف المتخيل وعلى التشكيل الحركى، يصنع الممثلون مشاهد من الحياة اليومية مع التكسير المتواصل لواقعية المشهد، تركيبيا ودلاليا، فى نسيج تتداخل فيه العلامات والحوارات، فوضى الواقع اليومى واغترابات،ه الاسقاطات وارتدادات الذات لعوالمها الداخلية المحبطة، فالعرض استعارة قائمة على خلط الأزمنة والتناثر اللغوى والحركى، مع لقطات هزلية مؤطرة بأحدث واقعية، فالمسرحية تعتمد شكلا سرديا ملحميا يتسهدف خلق ممارسة مسرحية كشفية لا إيهامية، ويسعى لتحقيق جماليته بنفى المسافة المكانية بين الصالة والخشبة، وبالإغاء الفارق بين وهم المسرح وحقائق الحياة، فهى مسرحية رؤية سياسية وشكل مسرحى مفتوح تطرح من خلاله هذه الرؤية بحيث تتوافق مجمل عناصر العرض مع هذه الروية وهذا الشكل، فالأداء التمثيلى هنا يتجاوز منهجية التقمص والاندماج العاطفى وفنية الدخول فى مشاعر الدور من خلال المناهج الواعية للتقنية النفسية، والذاكرة الانفعالية، قسوى الممثل اللاشعورية، فالممثل لايجسد شخصية لها شكلها الجسمانى والنفسى المحدد ومنطقها الحركى والصوتى، وإنما يؤدى دورا أو نمطا، والصراع ليس صراع الواقع النفسى والفردى وتضاد الإرادات، وإنما هو الصراع السياسى والاجتماعى، صراع الكتلة والكتلة.

أما باقى المشاركات فقد جاءت - كما يمكن أن نتوقع - انعكاسات دالة على البيئات المنتجة لها، وبإشارات على التيارات الفاعلة الآن فى المحيط لمسرحى، فأتت متراوحة بين عروض تقليدية قاصرة عن تحقيق الممارسة المسرحية، وعروض لبلاد لاتستند إلى تراث أو تجربة خاصة، فيكون طبيعيا أن تأتى عروضها تقافزا على واقع واقتطاعا من سياق، فى حين جاء العرض التونسى «كتاب النساء» أقل كثيرا فى التشكيل والرؤية من العروض التونسية التى تشاهدناها على مدار السنوات الماضية فى المهرجانات التجريبية وتبقى رشادة ختامية. فقد كنت أود أن لا أعقب على النتائج، وذلك لأننى أعتقد أن النقد يحاور الإبداع ويحلله ولايعطية درجات وأحكام قيمة نهائية، ولكننى فقط أعبر عن دهشة عابرة لعدم نيل العرض الأردنى أية جوائز من لجنة التحكيم الرئيسية، وهو ما تجاوزته لجنة النقاد فأعطته جائزة أفضل إخراج، فالعرض الأردنى فى تقديرى واحد من النتاجات المبدعة للمسرح العربى وتجاهله يثير الدهشة قليلاً، أما جائزة أحسن نص لأمين عام الملتقى فأمر كان يجب تجاوزه درءاً للشبهات والالتباسات، وتبقى الأماكن

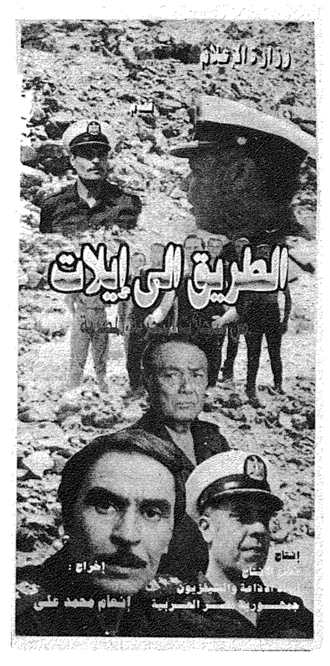
الطريق إلى إيلات مفروشة بالنوايا الحسنة

محمود نسيم

الشاغرة للعراق والسودان واليمن شواهد على الحضور لا الغياب.

عندما عرض فيلم «الطريق إلى إيلات» من إخراج إنعام محمد على، فى افتتاح مهرجان القاهرة السينمائى الأخير، كاد النقاد يجمعون على الإشادة بالفيلم، الذى أنتجه قطاع الإنتاج باتحاد الإذاعة والتلفزيون. وفى رأينا أن المبعث الأساسى على التحية لدى كل من شاهد فيلم هو أما ضخامة الإنتاج أو الموضوع نفسه: عملية ناجحة للضفادع البشرية المصرية أثناء حرب الاستنزاف، فى عقر دار العدو الإسرائيلى (المغتصبة من أصحاب الدار الأصليين).

بصفة عامة، لاتمل الشعوب من تذكر انتصاراتها. وفى الظرف الذى نعيشه مع تراجع قوة الدولة والأزمة الاقتصادية، يجد الناس عزاء فى نجاحات الماضى ويتاجر النظام الحاك بأمجاد من سبقوة تغييباً للناس وإثباتاً لوطنية. هكذا يتفق الجميع - تقريباً - على الإشادة بكل عمل يستلهم



انتصاراً على إسرائيل، مثل «الدموع فى عيون وقحة» أو «رأفت الهجان»، أيا كانت قيمته الفنية، لمجرد أن الموضوع يلبى حاجة وطنية: تذكر الماضى التليد، واستحضار انتصارات، كأننا نعيد تحقيقها على الشاشة، فتنسينا الانكسارات التى يعيشها الوطن فعلاً، على المستوى السياسى.

وفى ظل هذه الظروف، عندما تخرج علينا إنعام محمد على بعمل وطنى، تتخذ فيه موقفاً يحُيىّ أبطال الجيش، خاصة أبناء الطبقات الشعبية منهم، ويُحيّى التضامن العربى الذى أثمر نجاح العملية، ننضم تحويل الجيش من درع للوطن إلى حارس للحدود وشركة أعمال متعددة النشاطات وتعلو نبرة نفى الطبقات الشعبية من تحت الشمس ونبرة التخلى عن الانتماء العربى. لذا تبرز أهمية موقف المخرجة الوطنى وشجاعته.

كما أن ظهور عمل لفنانة يستحق تحية أخرى، فى ظل تعاظم الدعوة لحبس المرأة عن التفكير بل والخروج للشارع، لأن هذا الظهور لفيلم أو للوحة أو لكتاب يناطح ذكورية المجتمع ويجتهد ليعيد إليه التوازن.

لكل ماسبق، نرى أن فيلم «الطريق إلى إلات» قد استحق التحية، تماماً كما استحقها فيلم إنعام محمد على السابق «حكايات الغريب». لكن كل ما سقناه، لايدخل فى باب الحرفية الفنية. وعيوب الفيلم فى رأينا نابعة من خبرة المخرجة التلفزيونية، وتنسحب كذلك على «حكايات الغريب».

إن ظروف إنتاج وتلقى العمل السينمائى تختلف عنها فى العمل التلفزيونى. ففى المنزل، يسترخى المرء ويشاهد التلفزيون كجزء من ممارسة حياته اليومية، لذا يستحب نوعاً من هدوء الإيقاع والتكرار، ليعوضا تشتت انتباه المتلقى - رغم أن تلك المواضعات لايفر منها الوسيط الأفراد للمشاركة فيه، فلابد أن يقدم لهم الجديد على مستوى الصورة والإيقاع، وإلا لامعنى لمبارحتهم المنزل. والاستغراق «الطريق إلى إيلات» فى مواضعات التلفزيون - التى هى سلبية أصلاً - جاء الفيلم محبطاً فنياً.

أجمع من نقدوا الفيلم على أن طوله زائد عن اللازم، أضف إلى ذلك تكرار وحدات الحدث فى سيناريو فايز غالى، وتكرار موتيفات اللقطات فى تقطيع المخرجة، لتفهم سر الملل الذى تشعر به أحيانا: تكرار التدريب على السباحة والغوص لمسافات متزايدة، تكرار إصلاح المفجرات قبل العملية، تكرار إصدار أوامر القيادات العسكرية من القمة للقاعدة...

أحياناً يكون التكرار لدى المخرجة مبعثه الواقعية: فمادام الواقع حدثت عدة عمليات تدريب، فلابد من عرضها، إلخ. لكن المخرجة هي أول من يعلم العمل الواقعي لايستطيع تسجيل الواقع بحذافير وقوعه زمنياً. وقد تسبب الهاجس الواقعي والتسجيلي، الذي يهدف إلى الشرح والتوضيح بالكاميرا، في إثقال الفيلم بمالا تستلزمه حركة الحدث، مثل تفصيل شرح عمل وإصلاح المفجرات، تفصيل مهمات وأدوات واستعدادات الضفدع البشري، ناهيك عما لم يعد يحتاجه ذهن المتلقي بعد ٧٢ سنة سينما من تصوير الضابط خارجاً من مكتبه ثم من المبنى ثم من الباب الرئيسي وهو في سيارته على الطريق، ثم داخلاً بها لمبنى آخر...

هناك تكرار آخر خطير في الفيلم، وهو في بنية تشكيل المشهد وفي شكل اللقطة. فاللقطة دائماً مسطحة عندها، كما في الڤيديو الذي عادة ما لايستطيع أن يخلق إيهاماً بالعمق لضيق المدى والمساحة التي تلتقطهما الكاميرا لايسما في الاستوديو. لكن في فيلم سينمائي، يكون غريباً أن يشغل الممثل منتصف الكادر بالضبط وخلفه حائط أصم عندما يكون وحده، كأنه في صورة فوتوغرافية. ومن الغريب كذلك أن يواجه الممثلون جميعاً الكاميرا خاصة عندما يكونون في لقطة جماعية، وأن يكونوا صفاً واحداً ولا إيحاء بالعمق خلفهم: صورة فوتوغرافية. كذلك لاحاجة أن تنتقل الكاميرا بين الممثلين المصفوفين على الجبل استعداداً للعملية، في حركة مستمرة. إن كان لابد من تصوير كل ممثل ينطق بجملة على حدة فيكفي تتابع الكادرات بالمونتاج، أما نقل الكاميرا فأشبه بالريبورتاج. نبع الملل من تكرار شكل اللقطات ومن تسطيحها الدائم ولم ينتف إلا في المواقع الخارجية، على سطح المنزل في الفرح، وفي مواجهة البحر، لأن الموقع نفسه يفرض الإحساس بالعمق، لوجود مدى مفتوح في الخلفية.

أما مشاهد المعارك والانفجارات فتنفيذها ممتاز وإيقاعها سريع وزواياها غير مسطحة للصورة - فهي من إخراج مدير التصوير سعيد شيمي - كما أن قطاع الإنتاج يستحق التحية على ما صرف عليها من مبالغ طائلة، لتخرج في أحسن صورة.

يتحمل السيناريست فايز عقل بعض مسئولية التكرار في الفيلم، لأن كثيراً منه في بنيه الحدث نفسها. ونتصور أن التكرار عنده كان - لمفارقة - بهدف التشويق: فكلما ينتظم الاستطلاع أو الإعداد أو حركة الحافلة ناقلة المهمات، يقع مايطل ذلك أو يعرضه للخطر، ثم يستأنف نفس الخط في الحدث. هذا الاستئناف هو - في رأينا - ما قلل من

أثر التشويق، لأنه كان يستخدم نفس الوحدات: حاجز أمنى يعترض الحافلة، قرار بالإنطلاق من مكان أكثر بعداً إلخ... على أن التزام الكاتب بوقائع تاريخية معينة، يجعلنا نتصور بصعوبة كيف كان إمكانه إثارة التشويق دون استخدام التكرار.

إلا إننا نعيب عليه استخدام مواضعات المواقف الإنسانية بغير ابتكار. فمى المفيد إضافة لمسات تكسر جمود الحركة: الإعداد عملية صاعقة. لكى جاءت اللمسات متوقعة: حفل زواج، الجندى الذى تهتم به الفدائية، (لأنه شبه أخيها، تصوروا!)، الجندى المريض الذى يتحامل على نفسه، وطبعاً الزوجة الحامل التى تلد الأمل يوم نجاح العملية.

أحيانا مابدت اللمسات مكرورة لأى الإخراج لم يقدمها بشكل جديد، مثلما فى موضوع الزوجة الحامل والجندى المريض، بينما بدت دافئة بفضل نجاح المخرجة فى خلق جوطبيعى غير مفتعل وحميم، مثلما فى الفرح وفى علاقة مادلين طبر بعبد الله محمود - وإن كانت علاقتهما نفسها مفتعلة.

رغم ذلك كله، فأنت حين تشاهد الفيلم، فهو يشدك بالأجواء الحميمة الى يصفها والزمن الجميل الذى يثير الحنين إليه، وخفقان القلب والفرحة والدموع فى العين حين ترى الضباط المصريين والفلسطينيين والعراقيين والأردنيين يتعاونون،حين ترى الضابط العراقى يقول للمصرى «أهلا بك فى وطنك العراق» - لفتة رائعة من الفيلم فى زمن الحصار - وفوق ذلك كله نشوة النصر حين ترى انفجار سفن وميناء أولاد...... العم.

وليد الخشاب

تواصل

إلى التقدمية الكبيرة فريدة النقاش

– تحية من جنوب مصر–

–١–

لقد طالت مخالب الغلاء الورق وبعد شهر ديسمبر ستعلن أدب ونقد واليسار باقى مطبوعات حزب التجمع عن أسفها لرفع أسعار إصداراتها وسنقتطع من قوتنا كى نحصل على ثقافة رفيعة.

–٢–

فى عام سنة ١٩٩٠ قام السيد المحرر بالنظر لعمل من أعمالنا الأدبية وقال: انتظر النشر قريباً.. طبعاً بعد مرور عام فقدنا الأمل لأنه لو وجد محرر فى أى مجلة فى مصر يحتفظ بالعمل أربعة أعوام لوجب منحه جائزة أحسن أرشيف.

–٣–

للأسف الشديد العمر ٢٨ عاما وللأسف أكثر إننى نشرت أعمالى فى كثير من الدوريات مثل "الجمهورية"، الحياة، النبأ، الأحرار، شباب الأحرار مجلة الشباب وعلوم مستقبل، أخبار الصعيد، الكاتب ، الشاهد، "قبرص" وأذيعت بعض الأعمال فى إذاعة الشباب والرياضة وإذاعة جنوب الصعيد.

و بالطبع عشرات مجلات الماستر التى لاتعترفون بها.. هذا بالنسبة للقصص أما الأعمال الأخرى مثل بعض التجارب في المقال فقد كانت مجلة اليسار خير مستقبل لنا وتكرمت وتعطفت مجلة أدب ونقد بنشر بيان موافقتنا على بيان المثقفين.

–٤–

لماذا بدأت بالأسف أيها الشاب الإقليمى؟

–٥–

لأنه للأسف الشديد اتضح أن ذلك الذى نفعله شعارات فما سمعناه عن

مجلة أدب ونقد والسادة العظماء المسئولين عن الرد جعلنا نقول: ليت الأمور صارت فى طريقها السليم أي لاثقافة لا أدب لا هم وطنى أستثنى من العظماء الراحل - محمد روميش - فهذا الرجل كان أديباً حقيقياً بل هو باقٍ معنا وفى قلوبنا.

معلومة

كتبت ١٢ سطراً عن الراحل محمد روميش فنشرتها الأهالى فى الصفحة الأدبية

كتبت ١٢ سطراً عن الراحل يحيى حقي فنشرتها الأهالى أيضاً ولكن فى صفحة المصرى الفصيح.

وبعد ذلك نسمع مقولة.. الآراء الواردة فى المقالات لاتعبر عن رأى الحزب بالضرورة.

-٦-

وماذا بعد...؟

هل تقلد أهل اليسار "مجلة أدب ونقد" ، إبداع، القاهرة" كى يقولوا للأدباء الشبان "إن كان عاجبكم".

-٧-

وللأسف الشديد أننى مُنتمٍ بعقلى وقلبى لليسار

وللأسف الشديد:

إحساس طاغ يقول: "خذ فى سنانك"

-٨-

منذ أسبوع أبحث عن اثنين موظفين كى أختم ورقة مفادها إنه يوجد فى فرشوط أدباء منهم على سبيل المثال لا الحصر "الراحل أبو المجد الصايم/ علاء رسلان/ نبيل بشارة / ناصر كمال/ اسحاق الفرشوطى"

أقول على سبيل المثال لا الحصر.. وهناك من فر من جحيم الأقاليم ليواجه غول القاهرة مثل "مصطفى عبادة".

-٩-

وماذا بعد.... يا أيتها الفاضلة.

نفتح عدد شهر نوفمبر فنجد ثلاث قصص.. جميل

نفتح عدد ديسمبر فنجد... أسف لم أستطع شراء العدد أكرر أسفى على هذا السهو.

-١٠-

كشكول الأهالى... جميل ولكن...

بعد قراءة المبادىء والقيم والتى كلها للأسف الشديد تطابق مبادىء حزب التجمع الوحدوى الوطنى"

لا لا الاسم خطأ والصحيح

"حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى"

بعد كل ذلك نجد أن أصحاب اليسار يرفضوننا شكلاً وموضوعاً إلا إذا كانت أشياء تدعم موقفهم أمام الرأى العام ونحن كالمجاذيب نظن ذلك ديمقراطية فذة وثقافة حقة...

بعد كل ما تقدم لكم الأديب الشاب/ إسحاق روحى الفرشوط ابن مدينة فرشوط القابعة بجنوب مصر.. حيث يقطن المذكور محافظة قنا... لديه الآتى:.

بكالوريوس فى علم التعاون والإرشاد الزراعى ومنشور له فى حدود ستين قصة قصيرة ولايوجد بينها قصة واحدة فى مجلة "أدب ونقد أو إبداع أو القاهرة" مثلث الرعب...

ولديه مقالات نشرت فى الدوريات المتخصصة فى السياسة والمبادىء الرنانة وداخل عقله الخرب يوجد ١٤ عاماً من القراءة والثقافة.

يعرض ذلك فى مزاد علنى بعد أن قام بحضور ومشاهدة ورؤية فيلم "مصطفى كامل" يوم الأربعاء الموافق ١٩٩٤/١٢/٢١ وقد تم عرض الفيلم ١,٣٠ وانتهى ٣,٣٠ كى يعرف أن الوطنية تريد السهر ويجب ألا يحضره سوى الذين يستطيعون مقاومة النوم.

* معلومة شبه أخيرة: حذروا" كم خطأ املائى فى هذه الرسالة وكم خطأ نحوى وكم خطأ علمى وكم خطأ أخلاقى"؟ أعتقد أن الرد لن يخرج عن توجيه اللوم إلا من خلال هذه النقاط "للعلم فقط هذا تقرير: افتتاحية شهر نوفمبر بها اثنى عشر خطأ، أول صفحة داخلية كتب بها أكتوبر ١٩٩٤، وأعتقد الصحيح نوفمبر لم أقم بعمل إحصائية للأخطاء في المجلة كلها فقد تعودت.

* معلومة شبه أخيرة:

إن لم أعرف الرد على همى هذا قبل شهر مارس فحزب التجمع بجميع إصداراته.

"طالق بالثلاثة"

أعرف وأسمعكم جيداً تقولون:

"فى ستين داهية بناقص مثقف"

شكراً

مقدمه لسيادتكم : **إسحاق روحى الفرشوطى قنا - فرشوط**

٣٨ ش سعد زغلول.

كشاف
أدب ونقد
لعام ١٩٩٤

إعداد: مجدى حسنين



* **إبراهيم داود:** (إبراهيم فهمى) قصيدة - ع ١٠٤ — إبريل ١٩٩٤- ص١١٤ - ١١٥

* نمشى إلى البيت معا - قصيدة- ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص٨٤ - ٨٧

* **إبراهيم فرغلى:** إدوار سعيد وتحية كاريوكا (عرض كتاب) ع١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص١٤٣ - ١٥١

* **إبراهيم فهمى** : (الديوان الصغير) نصوص : عايشة جنينه - مواسم المانجو - صباح العشق، ع ١٠٤- ابريل ١٩٩٤ - ص٩٧ - ١١٢

* **قصيدة إبراهيم داود** ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص١١٤ - ١١٥

* حكايتنا يا إبراهيم (أحمد زغلول الشيطى) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ -ص٩٥-٩٦

* والنجم إذا هوى (رضا إمام) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص١١٦ - ١١٧

* **ابن طفيل:** (الديوان الصغير) قصة حى بن يقظان - تقديم: محمود أمين العالم - ع ١٠٦ - يونيه ١٩٩٤ - ص ١٠٣ - ١٢٨

* **أبو القاسم الشابى:** مختارات من شعره (الديوان الصغير) - تقديم أحمد زكى أبو شادى - ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص٩٧ - ١١٢

* الشابى بعد الستين (فريدة النقاش) ع ١١٢- ديسمبر ١٩٩٤- ص ١٣٤-١٣٨

- **أبو المعاطى أبو النجا:**
*ملف (فريدة النقاش: قراءة أبو النجا فى الرواية - د. صلاح السروى: رؤيا النفس، رؤيا العالم - د. رمضان بسطاويسى: المثقف والجماهير والسلطة - مجدى حسنين: حوار معه) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٩-٥٠

أبو حيان التوحيدى: * ملف (ماجد يوسف : حوار العقل وسؤال الحرية *د. عبد الرحمن بدوي: أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى *حلمى سالم : الرؤية الجمالية عند التوحيدى* محمد بغدادى : موسيقى الخط العربى)

(منتصر القفاش: الأضداد المتعادية) *وليد منير : اللقاء الأخير مع التوحيدى (شعر) * سحر سامى: لايدل عليه سواه * (الديوان الصغير) مختارات من مؤلفات التوحيدى * ثبت تفصيلى بمؤلفاته - ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ -ص٢٨-١٣٢

* الجزء ٢ من الملف (د. ماهر شفيق فريد : كاتب الخبرة الوجودية- خيرى شلبى: الكلمة الحسناء والجارية العذراء - رسالة التوحيدى فى إحراق كتبه) ع١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص٥١-٨٨

أحمد الخميسى: (الكسندر سو لجينتسين) أعمدة الدخان والحقيقة - ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١٢٥

- **د. أحمد الصادق إبراهيم:** (تحقيق) الفلسفة فى الجامعات المصرية ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص٤٦ - ٤٧

- **أحمد زكى أبو شادى:** تقديم الديوان الصغير (مختارات من شعر أبو القاسم الشابى) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص٩٨ - ١٠٠

- **أحمد سماحة:** مكاشفة (شعر) ع١١٤ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص٩٢ - ٩٤

- **أحمد عقل:** الحوار الأخير (شعر) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص٨٠ - ٨١

- **أحمد غريب:** ذلك الصرصار (قصة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص٩٢ - ٩٤

- **د. أحمد فائق:** (ملف مصطفى زيور) ذكريات لاتغيض - ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٣٩ - ٤٦

- **أحمد زغلول الشيطى:** حكايتنا يا إبراهيم - ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٩٥ - ٩٦

- **أحمد محمود عفيفى:** (تواصل) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٤٢

- **إسماعيل أدهم:** لماذا أنا ملحد (ملف) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٠ - ١٨

- **إسماعيل الخشاب :** (الديوان الصغير) مختارات من شعره - تقديم حلمى سالم - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص٩٧ - ١١٢

- **إسماعيل بهاء الدين:** سفر ألف باء دال (قصة) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٦٥ - ٦٨

- **إسماعيل عقاب:** بيان ضد الحداثة - ع ١٠٣ مارس ١٩٩٤ - ص ٣٠ - ٣٣

- **أشرف أبو جليل:** - المكان والناس والجنوب (ندوة) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤. ص ١٤٠ - ١٤٢

- دفاتر العامية لسمير عبد الباقى (نقد) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤. ص ١٣٥ - ١٣٩

- **اعتدال عثمان:** حوار مع د. لطيفة الزيات (ملف) ع ١٠٦ - يونيه ٤٩١٩ - ص ٦٧ - ٩٠

- **السيد إمام :** من حرفوش صغير.. (رسالة) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ ص ١١٦ - ١٢٢

- **السيد محمد السيد:** الخروج من السراج (نقد) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٢٨ - ١٣٣

- **الطاهر وطار:** يوسف السبتى والليل (رأى) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص٤٧ - ٤٨

- **الكسندر جرادنياروف:** تشو جوج (قصة) ترجمة : لويس جرجس - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٥٦ - ٦٢

- **الكسندر سولجينتسين:** أعمدة الدخان والحقيقة (مقال أحمد

الخميسى) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١٢٥

- **أمل جمال**: هكذا (شعر) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٨٤ - ٨٥

- **أمل محمود**: تحية إلى مصطفى زيور - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ ص ١٢٩ - ١٣١

د. أمينة رشيد: * مناقشات على ملف التبعية الذهنية فى النقد الأدبى العربى - ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص٥١

*حوار لطيفة الزيات (ملف) ع ١٠٦ - يونيه ١٩٩٤ - ص ٦٧ - ٩١

- **آنى إرنو**: (حوار) أجرته دينا قابيل - ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١١٨ - ١٢٠

- **أهداف سويف**: دراسة صنع الله إبراهيم عن الرواية - ع ١٠٢ فبراير ١٩٩٤ - ص ١٣٤ - ١٤٣

- **ايتراوترافيسو**: بنيامين وترتسكى (ترجمة بشير السباعى) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ ص ٧٤ - ٨٥

- **إيمان مرسال**: يبدو أننى أرث الموتى (شعر)ع ١٠٦ - يونية ١٩٩٤ - ص ١٣٢ - ١٣٥

- **إيهاب عباس**: أحزان البلاد المنسية (مقال) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٥١ - ١٥٢

- فتح انطلاقة (نقد تليفزيونى) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٥٢ - ١٥٣

(ب)

- **بدر شاكر السياب**: *(د. سيد البحراوى: النواة الصلبة - ماجد يوسف : الشاعر ضمير أمته *مختارات من شعره فى الديوان الصغير) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص٨٨ - ١١٢

- **بشير السباعى** : بنيامين وتروتسكى (ترجمة المقال ايتراوتر ترافيرسو) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٧٤ - ٨٥

- **بهيجة حسين**: لجوء (قصة) ع ١٠٦ - يونيه ١٩٩٤ - ص ١٠١ - ١٠٢

بهية طلب: تفاصيل ضد.. تفاصيل مع (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ ص ٨٥ - ٨٦

بلند الحيدرى: حوار أجراه نبيل فرج - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ ص ١٢٣ - ١٢٦

(ت)

- **تواصل**:(عبد الله خليل المنياوى- حمدى عبد العزيز)ع١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١٤٠ - ١٤٢

*(محمد سعد شحاته - وائل مريشة - سيد عبد الغنى السبكى - سلامة الشطناوى - أحمد محمود عفيفى) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٥٠ - ١٥٥

*صابر محمد حسين - ع١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١٤١

* صلاح عامر (العين الثالثة) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٤٤ - ص ١٥٥ - ١٥٧

*صلاح عفيفى - ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١٤٣

- توفيق زياد: (الديوان الصغير) مختارات شعرية تقديم حلمى سالم . ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٩٧ - ١١٢

ج

- جابر المعايرجى: هوشى منه، نصف قرن من الأسطورة - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٢٠ - ١٢٥

- جرادنياروف: "تقشو جوج" - قصة - ترجمة لويس جرجس - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٥٦ - ٦٢

- جمال الدين سيد محمد: صراع الأعراق والقناصل (ملف الأدب اليوغسلافى) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٠ - ٣٢

- جميل عبد الرحمن: حوار مع أبى نواس (شعر) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ ص ٧٤ - ٧٦

ح

- حبيبة محمدى: ألوان (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٧٩

- د. حسن جاد: الفلسفة فى الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٤٥- ٤٦

- حسن علية: النمل (قصة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٧٥ - ٧٦

- د. حسن فتح الباب: وداعا ميشيل كامل (شعر) ع ١٠٦ - يونيه ١٩٩٤ - ص ١٢٩ - ١٣١

- حسين حمودة: فجأة (شعر) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٨٣

- حسين عبد الرازق: دراما الأهالى (عرض كتاب لحلمى سالم) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٢٨ - ١٣١

- د. حسين عبد القادر:* ملف مصطفى زيور (إعداد) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٢١ - ٦٦

* أترك شراييني فيكم (دراسة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٢٤ - ٤٥

- حسين عيد: الأب (قصة) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٧٦ - ٧٨

- حلمى سالم:

* الفكر الجمالى عند زكى نجيب محمود (ملف) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤- من ٢١ - ٣١

* عهد العزف (شعر) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٦٤ - ٧٠

* النقطة العمياء (تقديم مختارات إسماعيل خشاب الشعرية) ع ١٠٥ -مايو ١٩٩٤ - ص ٩٨ - ١٠٠

* نرفض مصادرة عمر عبد الكافى - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٢٦ - ١٢٧

* الرؤية الجمالية عند التوحيدى (ملف) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ٧٦ - ٩٣

* النوازع الغفل (تقديم أصوات جديدة) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٤٠

*موسيقى الحزن (تقديم أصوات جديدة) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٤٥

* تقديم مختارات توفيق زياد الشعرية - ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص٩٨.

* دراما الأهالى (عرض كتاب) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص١٢٨ - ١٣١

* تقديم مختارات خالد عبد المنعم الشعرية - ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٩٧ - ١٠٠

* لقطتان من المشهد (نقد للفعل الشعرى وديوان لانيل إلا النيل) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٤٢ - ١٤٩

- **حمزة السروى:**

* الفلسفة العربية عند زكى نجيب محمود (ملف) ع ١٠١ - يناير ١٩٤٤ - ص ١٦ - ٢٠

* الفلسفة فى الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ ص ٣٦ - ٤٠

حنان جاد: مشروع للبهجة (قصة) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٧٢ - ٧٣

(خ)

- **خالد حريب:** *زغاريد (شعر) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٩٤ -٩٦

* المؤتمر التاسع لأدباء الأقاليم - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص١٥٢ - ١٥٤

- **خالد عبد الرؤوف:** الخط الأفقى (قصة) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٧٦ - ٧٧

خالد عبد المنعم: مختارات من شعره (الديوان الصغير) تقديم حلمى سالم - ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٩٧ - ١١٢

د. خالد منتصر: العلمانية هى الحل - ع١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٢١ - ١٢٧

- **د. خديجة الحباشنة:** جذور الإعتراف (ج٢ من ملف زيور) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص٥٨ - ٦٦

- **خليل عبد الكريم:** هذا الزمان ونجومه (ملف) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٤٤ - ٥٠

- **خيرى شلبى:** الكلمة الحسناء والجارية العذراء (ج٢ من ملف زيور)

ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٦١ - ٧٤

(د)

- **داليا الشال:** محاكمة الكاهن (نقد مسرحى) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٣٧-١٣٨

- **دينا قابيل** : حوار مع الكاتبة إنى إرنو - ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ ص ١١٨ - ١٢٠.

(ر)

- **رابح بدير:** الجنرال والربابة (قصة) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٦٣ - ٦٤

- **راضية أحمد:** اتركى نار الفرن يا جدتى (قصة) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٦٨ - ٦٩

- **رانية خلاف:** "طوارىء (قصة) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٦٨ - ٧٢

* الرقص على الذات (مهرجان) ع ١١١- نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٢٣ - ١٢٩

- **رضا إمام:** والنجم إذا هوى (عيد إبراهيم فهمى) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١١٦ - ١١٧

- **رضا عربى:** هجرة الجهات (شعر) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٨٣ - ٨٦

- **د. رضوى عاشور:** "احترام جهد الآباء (ملف التبعية الذهنية فى النقد العربى) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٤٣ - ٤٦

* حوار د. لطيفة الزيات (ملف) ع ١٠٦ - يونيه ١٩٩٤ - ص ٦٧ - ٩١

* الخروج من السراج (مقال د. السيد محمد السيد) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٢٨ - ١٣٣

* السقوط من مرتفعات غرناطة (مقال شيرين أبو النجا) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٣٢ - ١٣٣

- **د. رفيق الصبان:** كيف نصعد إلى الجبل - ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - من ١٤ - ١٨

- **د. رمضان بسطاويسى:** - ذاكرة الطفولة (نقد لمجموعة وش الفجر ليوسف أبو ريه) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٩١ - ٩٤

* المثقف والجماهير والسلطة (ملف أبو النجا) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٣٠ - ٣٧

(ز)

- **زكريا عبد الغنى:** عبور (قصة) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - من ٨٠ - ٨١

- **زينب رشدى:** نساء الإرهابى (نقد سينمائى) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٤٤ - ص ١٣٠ - ١٣٢

س

- د. سامى على: المتخيل فى خبرة الحشيش فى مصر (ملف زيور ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص٤٧ - ٥٦
- سحر سامى: *لايدل عليه سواه (ملف التوحيدى) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص١١١ - ١١٣
* قصائد قصيرة (شعر) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص٨٢ - ٨٣
- سعد الله ونوس : يوم من هذا الزمان (مسرحية) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٨٧ - ١٢٦
- سعد الدين حسن: يانن العين يا حمامى (قصة) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٦١ - ٦٢
- سعد القرش: حسن النية لايكفى (نقد تليفزيونى) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص١٢٧ - ١٢٩
- الجلاد (قصة) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص٦٩ - ٧١
- برىء من هذا الرماد (رسالة) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٥٣ - ١٥٤
- سعد عبد الرحمن: مفارقات (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٧٣ - ٧٥
- سعدنى السلامونى: حافتح لك صدرى (شعر) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص٨٦
- سعيد رمضان: على الأحراش (قصة) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ ص ٧٧ - ٧٩
- د. سعيد مراد: الفلسفة فى الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٤٣ - ٤٤
- سكينة الزواوى: مدخل إلى الإطار المعرفى للمنهج البنيوى - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٤١ - ٤٦
- سلوى النعيمى: من لم يمت (قصة) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٧٤ - ٧٦
- سليم سحاب: (حوار أجراه: مجدى حسنين وصفاء سعيد) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ١٣٢ - ١٣٨
- سليمان شفيق: فى انتظار الحلم قصة ع١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٦٣ - ٦٤
- سليمان الشيخ: مذكرات عبد الحميد السائح (عرض) ع ١١٢ ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١٢٤
- سمية رمضان: البئر (قصة) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٧٩ - ٨٠.
- د. سمير أمين: *حول مفهوم القومية (دراسة) ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ - ص ٩ - ٣٠.
*الطوباوية فى المجتمع وفى الفكر (دراسة) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ٩ - ٢٦

- سمير عبد الباقي:- *مواجع ابن عبد ربه (شعر) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٧٨ - ٨٠

* دفاتر العامية (نقد أشرف أبو جليل) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١٣٥ - ١٣٩

- سهير متولي: *مكنة خياطة (شعر) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٨١ - ٨٢

- سهير المصادفة: الفتاة العاشقة (قصة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ ص ٧٧ - ٧٩

- د. سيد البحراوي: *البقية الذهنية في النقد العربي في مصر (ملف) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ١١ - ٣٤

*حوار مع د. لطيفة الزيات (ملف) ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ ص ٦٧ - ٩١

* السياب النواة الصلبة (دراسة) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٨٨ - ٩٣

- سيد عبد الله : محتوى الشكل في رواية الأرض - ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ٥٦ - ٧٨

- سيد فاروق : وطن (شعر) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٨١

- د. سيد القمني: المرأة في المأثور الديني والأسطورة (دراسة) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٣٧ - ٤٤

- الفلسفة في الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٣١ - ٣٢

- د. سيد ياسين: هيستريا التبعية (ملف التبعية الذهنية في النقد العربي) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ٤٠ - ٤٣

ش

د. شبل بدران: *سلطان الوهم وسلطان العقل - ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٢٣ - ١٢٧

* المؤسسة التعليمية والتطرف (ملف) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٢٠ - ٢٩

- شحاتة العريان: قصائد قصيرة (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٨٣ - ٨٤

- شعبان يوسف: أين تحط الألوان (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٧٦

- شمس الدين موسى: انتظار (قصة) ع ١١٠ - اكتوبر ١٩٩٤ ص ٧٠ - ٧٤

- شهلا الكيالي: لأول مرة (شعر) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٨١ - ٨٢

- شيرين أبو النجا: *اغتراب المرأة في عالم المرأة - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٤٥ - ٤٦

* امرأة الأهرام في صفحتين - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٣٨ - ١٤٠

* السقوط من مرتفعات غرناطة - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ ص ١٣٢ - ١٣٣

(ص)

- صابر محمد حسين: (تواصل) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ٤١

- صفوت عبد الكريم: مسرح الثقافة الجماهيرية إلى أين ع ١١٠ - اكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٥٣ - ١٥٧

- صفاء سعيد: حوار مع سليم سحاب (بالاشتراك مع مجدى حسنين) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ ص ١٣٢ - ١٣٨

- د. صلاح السروى: *طه حسين وحلم النهوض - ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ ص ٣٢ - ٤٦

* قراءة فى رواية جسر على نهر درينا (ملف) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٤ - ص ٢٣ - ٤٠

* البوسنة وايفو اندريتش (ترجمة لدراسة بريد راج ستيبانوفنش) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٤١ - ٥٢

* روح الإنسان وروح المكان (نقد مجموعة وش الفجر ليوسف أبو رية) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٨٢ - ٩٠

* رؤيا النفس ورؤيا العالم (ملف أبو النجا) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٧ - ٢٩

* حوار مع د. أحمد الهوارى (بالاشتراك مع مجدى حسنين) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١١ - ٢٣

* تقديم أصوات جديدة - ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٨٧ - ٩٠

* الفلسفة فى الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٤٨ - ٥١

- صلاح جاد: أربع قصائد - ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٤٦ - ١٤٧

- صلاح الدين محسن: التكفير وبعبع الكفر (رأى) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١٤٠ - ١٤٣

- صلاح عامر: العين الثالثة (تواصل) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٥٥ - ١٥٧

- صلاح عبد الصبور: ثواره ليلى والمجنون (د. على الراعى) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٦٥ - ٦٩

- صلاح عفيفى: (تواصل) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ١٤٣

- صلاح عيسى: اجتماع جائع (كلام مثقفين) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ١٦٠

* مسئول شئون الهمزة (كلام مثقفين) ع ١٠٣ مارس ١٩٩٤ - ص ١٤٤

- ماذا يتبقى من الأزهر بعد فتوى مجلس الدولة (كلام مثقفين) ع ١٠٤ - ابريل ١٩٩٤ - ص ١٤٤

* الناشرون يشربون الويسكى فى جماجم المؤلفين (كلام مثقفين) ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ - ص ١٤٤

*حتى لاينسى المصريون اسم وطنهم (كلام مثقفين) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٦٠

* هوامش بلامتون (كلام مثقفين) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٦٠.

*تقديم مختارات من التنكيت والتبكيت (الديوان الصغير) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٩٧ - ١١٢

*مؤلفون وورثون ناشرون (كلام مثقفين) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١٤٤

*أبشر بطول سلامة ياتطرف (كلام مثقفين) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٦٠.

* يوسف شاهين بين تكفير الظلامين وتخوين المتنورين (كلام مثقفين) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٦٠.

* انتهى الدرس يا غبى (كلام مثقفين) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٦٠.

- صنع الله إبراهيم: رواية أهداف سويف الكبرى (نقد) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٣٤ - ١٤٣

ط

- طارق السيد إمام: السرطانات وسيدة الفلك (قصة) ع ١٠٨ - اغسطس ١٩٩٤ - ص ٨٥ - ٨٧

ع

- عادل سلامة: زهور المحاياه.. فرح الأسئلة (شعر) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٧٩ - ٨٠.

- عاطف سليمان: صلاحية الحب القاسي القديم - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٢٩ - ١٣٠.

- عباس مالكى: بلاغ ضد عمر البشير - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ض ٣٤ - ٣٦

- عبد الحميد كمال: أوضاع السويس الثقافية (تحقيق) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٤٩ - ١٥٣

- عبد الرحمن داود: همس الطلول (شعر) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٩٠-٩١

- عبد السلام الجراية: موت الأحلام الصغيرة (قصة) ع ١٠٩ سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٧٣ - ٧٤

- عبد الرحمن أبو عوف: رقصات أبى سنة النيلية (نقد) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٤٤ - ١٤٨

- عبد الرحمن بدوى: أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى (ملف) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ٥٦ - ٧٥

- عبد العزيز مخيون: المسرح الغائب والمسرح المستحيل - ع ١٠٤ -

إبريل ١٩٩٤ – ص١٢١–١٢٦

– عبد الفتاح عبد الرحمن: عصفور شجرة الصبار (قصة) ع ١٠٨ أغسطس ١٩٩٤ – ص ٨٢ – ٨٤

– عبد المنعم رمضان: قصائد من السلالة (شعر) ع ١١١ – نوفمبر ١٩٩٤ – ص ٧٩ – ٨٣

– عبد الله النديم: (الديوان الصغير) مختارات من التنكيت والتبكيت – اختارها وقدم لها صلاح عيسى – ع ١٠٩ – سبتمبر ١٩٩٤ – ص ٩٧–١١٢

– عبد المنعم الباز: رسالة إلى على سالم – ع ١١٠ –اكتوبر ١٩٩٤ – ص ١٥٠ – ١٥٢

عبد الله خليل المنياوى: (تواصل) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ١٤٢

– عز الدين نجيب: (ملف التبعية الذهنية فى النقد العربى) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ٥١

– د. على الراعى: ثوار صلاح عبد الصبوور فى ليلى والمجنون (نقد) ع ١٠٢ – فبراير ١٩٩٤ – ص ٦٥ – ٦٩

– على الغاياتى: (الديوان الصغير) وطنيتى المصادرة – مختارات شعرية قدم لها حلمى سالم – ع ١٠٣ – مارس ١٩٩٤ – ص ٨١ – ٩٦

– على على السمكرى: (تواصل) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ١٤٢ – ١٤٣

– د. عماد أبو طالب : ترجمة شيطان العقاد – ع ١١١ – نوفمبر ١٩٩٤ – ص ٥٢ – ٥٩

غ

– غادة عبد المنعم: اندحار (قصة) ع ١١٢ – ديسمبر ١٩٤ ص ٦٥ – ٦٦

ف

– فاتن محمد على: هاملت جواد الأسدى – ع ١٠٣ – مارس ١٩٩٤ ص ١٣٨ – ١٤٣

– د. فاضل الأسود : (ملف التبعية الذهنية فى النقد الأدبى) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ٥١

فاطمة إسماعيل: سيناء فى القلب واللون (تشكيل) ع ١١٢ – ديسمبر ١٩٩٤ – ص ١٤٤ – ١٤٦

– د. فتحى أبو العينين: (ملف التبعية الذهنية فى النقد الأدبى) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ٥١ – ٥٢

– فريدة النقاش: *أول الكتابة – ع ١٠١ – يناير ١٩٩٤ – ص ٤ – ٩

*أول الكتابة – ع ١٠٢ – فبراير ١٩٩٤ – ص ٥ – ٨

* مأزق التنوير وضرورة التغيير (دراسة) ع ١٠٢ – فبراير ١٩٩٤ –ص٥٣–٦٤

*أول الكتابة – ع ١٠٣ – مارس ١٩٩٤ – ص ٥–٨

* أول الكتابة – ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ٥–

* خصوصية جريحة تتطلع للنقاء (ملف التبعية الذهنية فى النقد الأدبى) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ٥٣ – ٥٥

* أول الكتابة – ع ١٠٥ – مايو ١٩٩٤ – ص ٤ – ٨

* آخر الكتابة (فى تحية المحب الجميل) ع ١٠٥ – مايو ١٩٩٤ – ص ١٦٠

– أول الكتابة – ع ١٠٦ – يونيو ١٩٩٤ – ص ٤–٨

* "بيع وشرا" بين الكشف والتنبؤ (ملف) ع ١٠٦ – يونيو ١٩٩٤ – ص ٥٧ – ٦١

* حوار د. لطيفة الزيات (ملف) ع ١٠٦ – يونيو ١٩٩٤ – ص ٦٧ – ٩١

* أول الكتابة – ع ١٠٧ – يوليو ١٩٩٤ – ص ٥– ٨

* أول الكتابة – ع ١٠٨ – أغسطس ١٩٩٤ – ص ٤– ٨

* قراءة أبو النجا فى الرواية (ملف) ع ١٠٨ – أغسطس ١٩٤ – ١٠ – ١٦

*أول الكتابة – ع ١٠٩ – سبتمبر ١٩٩٤ –ص ٤–٨

* العودة إلى المنفى كأدب ثورى (دراسة) ع ١٠٩– سبتمبر ١٩٩٤ – ص ٨٨ –٩٦

– أول الكتابة – ع ١١٠ – أكتوبر ١٩٩٤ – ص ٥ – ١٠

* أول الكتابة – ع ١١١ – نوفمبر ١٩٩٤ – ص ٤–٨

* أول الكتابة – ع ١١٢ – ديسمبر ١٩٩٤ – ص – ٨

* قضايا ما بعد الحداثة فى الأدب والنقد (دراسة) ع ١١٢ – ديسمبر ١٩٩٤ – ص ٩ – ٢٩

* الشابى بعد الستين – رسالة فاس – ع ١١٢ – ديسمبر ١٩٩٤ – ص ١٣٤ – ١٣٨

– **د. فريال غزول:** (ملف التبعية الذهنية فى النقد العربى) ع ١٠٤ – إبريل ١٩٩٤ – ص ٣٥ – ٣٩

– أوراق شخصية نموذجا للصيرورة الذاتية (ملف لطيفة الزيات) ع ١٠٦– يونيو ١٩٩٤– ص٣٦–٤٨

– **د. فرج أحمد فرج:** ليالى نجيب محفوظ تحت المهجر (ج٢ من ملف مصطفى زيور) ١١٠ – أكتوبر ١٩٩٤ – ص ٤٦ – ٥٧

د. فرج عبد القادرطه: عقل عالم وقلب إنسان (ملف مصطفى زيور) ع ١٠٩ – سبتمبر ١٩٩٤ – ص ٣٣ – ٣٨

– **فوزية مهران:** رؤى على السلم الموسيقى (ملف لطيفة الزيات) ع ١٠٦ – يونيو ١٩٩٤ – ص ٤٩ – ٥٦

ق

- **قاسم أمين:** (الديوان الصغير) التربية والحجاب - فصل من كتاب المرأة الجديدة - ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٧٥ - ٩٦

ك

- **كمال رمزى:** - *الزعيم.. ليس كل ما يلمع ذهبا - ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٢٨ - ١٣٣

* السينما الاستعمارية (ملتقى السينما الأفريقية بالمغرب) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١١٩

- فيلم الباب المفتوح.. أشواق الحرية (ملف لطيفة الزيات) ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ - ص ٦٢ - ٦٥

* **كمال مغيث:** (ملف التبعية الذهنية فى النقد الأدبى) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٥٠

ل

- **لطيفة الزيات** (شهادة عن الكتابة " حملة تفتيش - د. فريال غزول: أوراق شخصية نموذجا للصيرورة الذاتية - فوزية مهران : رؤى على السلم الموسيقى - فريدة النقاش:* "بيع وشرا" بين الكشف والتنبؤ - كمال رمزى : فيلم الباب المفتوح حوار مع د. لطيفة الزيات أجراه : أمينة رشيد - رضوى عاشور - سيد البحراوى - اعتدال عثمان - فريدة النقاش - أعده: مجدى حسنين - شخصية علمية وشخصية موجزة) ملف ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ - ص ٣٢ - ٩٥

- **لويس جرجس:** (ترجمة) قصة "تشوجوج "للكاتب البلغارى جرادنياروف - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٥٦ - ٦٢

ليلى الشربينى: ثلاث قصائد - ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٨٤ - ٨٥

م

- **ماجد يوسف:** *فهمى هويدى وأقنعة الخطاب التحريضى - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٠ - ٢٢

*حوار العقل وسؤال الحرية (ملف) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ٢٨ - ٥٥

* شعبنا مصرى ماهوش هياب (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٧٠ - ٧٢

* السياب ضمير أمته - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٩٤ - ٩٦

- **ماجدة موريس**: الأدب المصرى فى السينما العالمية - ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ١٠٥ - ١٠٩

- **ماهر حسن** : تأويل (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٨٠ - ٨٢

- **د. ماهر شفيق فريد** : *حول شعراء السبعينيات - ع ١٠٢ - يناير ١٩٩٤ - ص ١١٠ - ١١٣

* معاملة المترجم بالقرش - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٩٥ - ٩٦

* كاتب الخبرة الوجودية (ج٢ من ملف التوحيدى) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٥١ - ٦٠

- **مايسة زكى**: خرز ملون شاغل جيلا بأكمله (نقد رواية محمد سلماوى) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٣٤ - ١٤١

- **مجدى حسنين** : *نبض الشارع الثقافى - ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ١١٤ -١٢٩

* نبض الشارع الثقافى - ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٥٤ - ١٥٧

* نبض الشارع الثقافى - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٢٧ - ١٢٩

*حوار مع الفنان عادل السيوى - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٣١ - ١٣٤

* حوار مع الفنانة تحية حليم - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٣٥ - ١٣٧

*حوار مع سليم سحاب (بالاشتراك مع صفاء سعيد) ع ١٠٤ إبريل ١٩٩٤ - ص ١٣٢-١٣٨

* التنوير الراديكالى فى المجلس الأعلى للثقافة، توصيات مجمع الخالدين - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٢٩ - ١٣٠

* هذا ما جناه عميد آداب المنيا (تعليق) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٤٣

*حوار مع د. لطيفة الزيات (إعداد) ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ - ص ٦٧ - ٩١

* نبض الشارع الثقافى - ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٥٣ - ١٥٩

* حوار مع أبو المعاطى أبو النجا (ملف) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٣٨ - ٥٠

* نبض الشارع الثقافى - ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٤٠ - ١٤٧

* القفل (قصة) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٧٨ - ٨٠

*حوار مع د. أحمد الهوارى (بالاشتراك مع د. صلاح السروى) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١١ -٢٣

* أوهام المسرح وفوضى التجريب - ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٣٠ - ١٣٣

- **د. مجدى عبد الحافظ**: *ليفى شتراوسى: ينظر، يقرأ ، يسمع، ع ١٠٣ - مارس - ١٩٩٤ - ص ٩٨ - ١٠٥

* مارسو أبو الميمو دراما المعاصرة (رسالة باريس) ع ١٠٦ يونيو ١٩٩٤ - ص ١٣٦ - ١٤٣

*مهرجان كان السينمائى (رسالة باريس) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٣٢ -

* البينالى الثانى للسينما (رسالة باريس) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٣٢-١٣٩

*/حوار مع الناقد د. محمد بن حمودة - ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١٢٦-١٣٠

- د. مجدى عطا الله: الفلسفة فى الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٤١ - ٤٢

- د. محمد أبو قحف: الفلسفة في الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٣٤ - ٣٥

- محمد البرغوتي: تعبت طيورك فى يدى (شعر) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٧١ - ٧٣

- محمد بن حمودة: *حوار معه أجراه د. مجدى عبد الحافظ - ع ١٠٩ سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١٢٦ - ١٣٠

* التهكم وتجربة اللاتطابق (رسالة باريس) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٣٤ -١٤٢

- محمد بغدادى: موسيقى الخط العربى (ملف التوحيدى) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ٩٤ - ١٠٣

- محمد حسان: عرائس إبسن فى بيت الطاعة - ع ١١١ نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٢١-١٢٢

- محمد روميش: ابن عربى ويلاثيوس وبدوى - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٥٠ - ٥٦

- محمد سلماوى: خرز ملون (نقد مايسة زكى) ع ١١٠ - اكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٣٤-١٤١

- د. محمد صالح السيد: الفلسفة فى الجامعات المصرية (تحقيق) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٣٢ -٣٤

- محمد عثمان أمين: جزائر الحاكمية.. جزائر الأمل - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٣٠ - ٤٠

- محمد عبد الرحمن المر: خمس قصص قصيرة - ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٧٢- ٧٤

- محمد عبدالله: *التجنى الأكاديمى على محمود دياب - ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٤٧ - ١٤٩

- دكتوراه بعد عشرين سنة (تحقيق) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٤١-١٤٣

- محمد عفيفى مطر: *الموت والدرويش (شعر) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ١٠ - ١٥

* إيقاعات الوقائع الخنومية (شعر) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ ص ٥٨ - ٦٣

- محمد عيسى القيرى: الغيمة التى مرت ولم تمطر (قصة) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٧٠-٧١

- محمد فريد: تقديم أشعار على

الغاياتى (الديوان الصغير) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٨٤ - ٨٥

- **محمد فريد وجدى**: لماذا هو ملحد (ملف) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٩ -٣٦

- **محمد عيد إبراهيم**: *سبعينيات الجسد (شعر) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٠٣ - ١١٢

* أحذر من المثالية (ملف التبعية الذهنية فى النقد العربى) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٤٦ - ٥٠.

- **محمود مكى خليل**: (تواصل) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١٤٢

- **محمود نسيم**: المخلص فى المسرح المصرى - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٤٤ - ص ١٣٤ - ١٤٠.

- **د. مدحت الجيار**: بيان على بيان إسماعيل عقاب - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٤٩ - ١٥١

- **مروان برزق**: يوم ممطر (شعر) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٧٧ - ٧٨

- **مسعود شومان**: حاجات من غير شيش (شعر) ع ١٠٨ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ٨٨- ٩٠.

- **مصباح قطب**: فصوص من *الكبد واللؤلؤ* - شريحة ثانية - ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١١٧

- **مصطفى المسلمانى**: أبطال التشكيل فى صالون الشباب - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٤٧ - ١٥١

*- **د. مصطفى زيور**: *(جدل السيد والعبد. دراسة - مصطفى صفوان : تحيتان إلى مصطفى زيور - د. فرج طه: عقل عالم وقلب إنسان- د. أحمد فائق : زيور .. ذكريات لاتفيض - د. سامى على المتخيل فى خبرة الحشيش فى مصر) ملف ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - إعداد د. حسين عبد القادر - ص ١٠ - ٥٦ ج٢ من الملف (د. حسين عبد القادر: أترك شراينى فيكم - د. فرج أحمد فرج: ليالى نجيب محفوظ تحت المجهر د. خديجة الحباشنة: جذور الاعتراف) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٢٤ -٦٨

* تحية إلى مصطفى زيور (أمل محمود) ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٢٩ -١٣١

- **د. مصطفى صفوان**: تحيتان إلى مصطفى زيور (ملف) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٢٣ - ٣٢

- **مصطفى عبادة**: بالف (شعر) ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ٩١- ٩٣

- **د. منى أبو سنة**: الطريق إلى التسامح (ملف) ع ١٠٥مايو ١٩٩٤ - ص ٣٧ - ٤٣

- **منتصر القفاش**: *الأضداد المتعادية (ملف التوحيدى) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٠٤ -١٠٥

- المنصور (الخليفة الأندلسى):

منشور لمنع الفلسفة - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٢٨ - ٢٩

- **مى التلمسانى**: مشاهدات من مهرجان السينما - ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٩٨ - ١٠٤

- **ميلاد زكريا يوسف**:- تسبحة المرأة المقتولة (شعر - تواصل) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ١٥٨ - ١٥٩

* الحداثة ليست طبقا مسموما (رأى) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١٥٨ - ١٥٩

ن

- **نادى حافظ**: حضرة لى حضرة لها (شعر) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٩٥-٩٦

- **ناهد صلاح**: الفلاح التائه فى الأغنية المصرية (تحقيق) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٥٥ - ٦٢

- **نبيل فرج**: حوار مع الشاعر بلند الحيدرى - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٢٣ - ١٢٦

- **نجم والى**: العراقية (قصة) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٧٠-٧٥

- **نجيب محفوظ**: ثمن الضعف (قصة) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ٩-١٣

- كيف نصعد إلى الجبل (رفيق الصبان) ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ ص ١٤ - ١٨

- **د. نصر حامد أبو زيد**: *مات الرجل وبدأت محاكمته (خطاب الحرية) ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤ - ص ٦٣ - ٦٩

* الإمام الشافعى بين البشرية والقداسة (خطاب الحرية) ع ١٠٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص ٧٠ - ٧٤

*مشكلات البحث فى التراث .. متابعة (خطاب الحرية) ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ٤٧ - ٥٦

* الإمام الشافعى بين البشرية والقداسة (خطاب الحرية) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٨٧ - ٩٤

* حكم المحكمة فى قضية د. نصر أبو زيد - ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ٧٩-٨٦

* مفهوم التاريخية المفترى عليه (خطاب الحرية) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٥١ - ٥٤

* القدرة والفعل الآلهيان (خطاب الحرية (ع ١٠٦ - يونيو ١٩٩٤ - ص ٩٦ - ١٠٠

* معضلة القرآن والتاريخ (خطاب الحرية) ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٣٣-١٣٩

- اللغة والثقافة والمنتج الثقافى (خطاب الحرية) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٥٧-٦٦

- **نورا أمين**:- محاكمة الكاهن

(مسرح) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٣٣ - ١٣٧

- ثلاث قصص - ع ١٠٧ - يوليو ١٩٩٤ - ص ١٤١ - ١٤٥

- حكمت وأنور وحب الوطن (سينما) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ١٣١ - ١٣٤

- كلمة فى السينما.. كلمة فى المسرح - ع ١١١ - نوفمبور ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١٢٠

- **نوفل نيوف:** اسم الوردة وقضايا العصر (دراسة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ١١٤ - ١٢٢

- **نيرمين سالم:** (تواصل) ع ١٠٤ - إبريل ١٩٩٤ - ص ١٤٣

هـ

- **هبة عادل:** فيللينى .. سينما جميلة خارج هوليود - ع ١٠٣ - مارس ١٩٩٤ - ص ١٠٦ - ١١٠

- تستعصى على الاقتناء (شعر) ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ٧٧ - ٧٨

- **هوشى منه:** (دراسة جابر المعايرجى) نصف قرن من الأسطورة - ع ١٠٥ - مايو ١٩٩٤ - ص ١٢٠ - ١٢٥

- **هيثم الوردانى:** الآخرون (قصة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٩٠ - ٩٢

و

- **وائل رجب:** أبيض وأسود (قصة) ع ١١٠ - أكتوبر ١٩٩٤ - ص ٩٥ - ٩٦

- **وائل عبد الفتاح:** الثقافة على سرير نازك الملائكة ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١١٨ - ١٢٠

- **وثيقة:** * البيان التأسيسى للدفاع عن الثقافة الفلسطينية - ع ١٠٨ - أغسطس ١٩٩٤ - ص ١٥٦ - ١٥٩

* بيان لجنة الدفاع عن الثقافة القومية الفلسطينية ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٥٢ - ١٥٥

* نداء من المثقفين المصريين من أجل نازك الملائكة والشعب العراقى - ع ١١١ - نوفمبر ١٩٩٤ - ص ١٥٦ - ١٥٩

* توصيات مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم التاسع - ع ١١٢ - ديسمبر ١٩٩٤ - ص ١٥٧ - ١٥٩

- **وجيه عبد الهادى:** أشياء لاتشترى (قصة) ع ١٠٩ - سبتمبر ١٩٩٤ - ص ٧٥ - ٧٧

- **وليد الخشاب:** * مسرحية الخديوى.. إسقاط التاريخ - ع ١٠٣ -

بسم الله الرحمن الرحيم



يسر مجلس أمناء مؤسسة جائزة

عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



أولا: فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة في فروعها الخاصة

دورة أحمد مشاري العدواني 95/1996

وذلك في المجالات التالية :

1- جائزة الإبداع في مجال الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار وتمنح لواحد من الشعراء العرب الذين أسهموا بإبداعهم في إثراء حركة الشعر العربي من خلال عطاء شعري متميز.

2- جائزة الإبداع في مجال نقد الشعر:

وقيمتها أربعون ألف دولار تمنح - لمجمل الأعمال - لواحد من نقاد الشعر ودارسيه ممن بذلوا جهودا متميزة في تحليل النصوص الشعرية وتفسيرها أو دراسة ظاهرة فنية محددة وفق منهج تحليلي يقوم على أسس علمية موضوعية، وأن تكون دراساته مبتكرة وذات قيمة فنية عالية تضيف جديدا للدراسات النقدية في مجال الشعر.

3- جائزة أفضل ديوان شعر:

وقيمتها عشرون ألف دولار وتمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 1995/10/31.

4- جائزة أفضل قصيدة:

وقيمتها عشرة آلاف دولار وتمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية خلال عامي 1995/1994

ثانيا: شروط التقدم للجوائز:

١- أن يكون الإنتاج باللغة العربية الفصحى.

٢- يرسل المتقدم لجائزة الإبداع في مجال الشعر كامل إنتاجه الشعري ، على أن لايكون قد مضى على أحدث دواوينه الشعرية أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.

٣- على المتقدم لجائزة الإبداع في مجال نقد الشعر إرسال أهم مؤلفاته في هذا المجال ، على أن لايكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 1995/10/31.

٤- لايجوز للمشترك في جائزة أفضل ديوان شعر التقدم بأكثر من ديوان واحد . كما لايجوز للمشترك في جائزة أفضل قصيدة التقدم بأكثر من قصيدة واحدة على أن تكون منشورة وترسل كما نشرت أو صورة واضحة عنها ، ولايجوز الاشتراك في أكثر من فرع من فروع الجائزة.

ثالثا: جهات الترشيح :

الجامعات والمؤسسات الثقافية والهيئات الحكومية والأهلية وإتحادات الأدباء والشاعر والناقد مباشرة ، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطيا على ذلك.

رابعا: التحكيم :

يتم عرض الانتاج المقدم لجوائز المؤسسة على لجان تحكيم من المتخصصين في مجال الشعر والدراسات النقدية ، وقرارات اللجان بعد اعتمادها من مجلس الأمناء نهائيه غير قابلة للنقض.

خامسا: شروط عامة :

١- يرسل المتقدم بيانات :اسم الشهرة ، الاسم الكامل كما جاء في وثيقة السفر ، العنوان ، رقم الهاتف ، سيرته الذاتية ،وثبتا بإنتاجه الإبداعي مع ثلاث صور فوتوغرافية حديثة قياس 10 سم × 15 سم.

٢- يرسل المتقدم لأي فرع من فروع الجائزة خمس نسخ من إنتاجه المتقدم به.

٣- آخر موعد للاشتراك 1995/10/31 ولايقبل أي اشتراك بعد هذا التاريخ. وستعلن النتائج في النصف الثاني من عام 1996 ، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من نفس العام.

٤- يحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ومختارات من إنتاج الفائزين.

٥- لاتلتزم المؤسسة بإعادة الإنتاج المقدم للحصول على جوائز المؤسسة سواء فاز المتقدمون أو لم يفوزوا.

سادسا: المراسلات :

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد أمين عام المؤسسة وذلك على أحد العناوين التالية:

العنوان	هاتف	الخط الدولي
1- القاهرة: ص . ب 509 الدقي 12311 الجيزة - ج . م . ع	هاتف: 3027335	الخط الدولي : 00202
2- عمان: ص . ب 182572 عمان الوسط - الاردن	هاتف: 685736	الخط الدولي : 009626
3- تونس: ص . ب 107 تونس 1015	هاتف: 560707	الخط الدولي : 002161
4- الكويت: ص . ب 599 الصفاة 13006 الكويت	هاتف: 2430514	الخط الدولي : 00965

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

السعر ٢ جنيه

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096



عبد الله الطوخى: عاشق النهر والفن والحرية

ملك عبد العزيز: تلمس قلب الأشياء

الفنون: مَسٌّ من الشيطان الرجيم

العدد ١١٥ - مارس ١٩٩٥

أدب ونقد

مجلة الثقافة الديمقراطية / شهرية يصدرها
حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى/مارس ١٩٩٥

المحتويات



أ

أول الكتـــابـة

«.. وإذا كانت الأمور لم تمض في الطريق الذى قدرناه فليس هذا لأننا أخطأنا فى الإيمان بالحب، وإنما معناه أن الوقت لم يأت بعد لكى يصبح الإنسان إنسانا...»

بهذه الكلمات الحزينة والواثقة فى أن واحد يقدم الناقد الدكتور «على الراعى» كلمته فى تحية عبد الله الطوخى الروائى والقصاص الذى نخصص له ملفنا هذا العدد، وهو واحد من كتاب كثيرين لهم إسهاماتهم الجديرة بالاحترام والتى لم تلق من العناية النقدية ما هو جدير بها.

وهى كلمات حزينة وواثقة فى أن. حزينة لأن حلما كبيرا للبشرية قد تهاوى بانهيار الاتحاد السوفيتى والنظم الاشتراكية فى شرق أوروبا، ثم انفراد أمريكا بالعالم الذى ينصاع لقوتها العسكرية المهيمنة، وقد كان الحلم الإنسانى الذى تجسد فى نظم ودول هو حلم للتحرر من الخوف والمذلة والحاجة أى تجسيد لخروج الإنسان من حالة الوحشية. (التى طالما تمثلت فى لهاثه من أجل الحاجات الآنية)

إلى فجر الإنسانية، ولاينكر إلا جاحد أن وجود الاتحاد السوفيتى بكل عظمته وبكل أخطائه كان قد حمى الشعوب الصغيرة والبلدان المستقلة من همجية الإمبريالية وبلطجتها، وليس مايحدث لكل من العراق وليبيا وفلسطين الآن إلا بعض الحصاد المر لاختفاء الاتحاد السوفيتى من المعادلة العالمية حيث انفردت أمريكا بالأمم المتحدة لتجعلها أداة لهيمنتها على الدنيا.

ولكنها أيضاً كلمة واثقة تعرف من مسيرة تاريخ الإنسان الذى خرج من الوحش القديم أسير الحاجات البدائية، أنه وإن كان الوقت لم يأت بعد لكى يصبح الإنسان إنسانا، فإن هذا الإنسان قد قطع شوطا هائلاً فى اتجاه إنسانيته رغم كل الانتكاسات والهزائم والألم والانهيار.

إنها الروح ذاتها التى جعلت الشاعرة ملك عبد العزيز، شاعرة الوجدان الصافى، كما وصفها المفكر الراحل الدكتور محمد مندور، جعلها تنشد بروح متفائلة - هى التى تغلب صور المساء والليل والريح العاتية على مفردات عالمها - فتقول:

يجمعنا الإيمان
أن العالم يوما
يخرج من دغل الظلمات
إلى فجر الغد
إلى عصر الإنسان

فسوف تبقى روح الخير فى هذا العالم - تلك الروح التى نراهن عليها نحن الاشتراكيين - مشدودة إلى عصر الإنسان القادم حتما سواء فى وطننا العربى الذى يعيش أسوأ حالاته، أو فى العالم أجمعه وهو مايزال أسير التناقض بين الوفرة الهائلة فى الثروات التى ينتجها الإنسان عن طريق التطور المستمر للعلم والتكنولوجيا، وبين البؤس المتزايد لأكثر من ثلاثة أرباع البشرية التى هى بلدان الجنوب.

من مناقشته الممتعة المكثفة لرواية «عبد الله الطوخى» «امرأة فوق الثلج» يستنتج الدكتور «على الراعى» من موقف البطلة اتجاها رومانسياً مثاليا، لأن «إيفا» تقول فى مناقشة حول المسرح الذى يدرسه صديقها العراقى «فاضل» مدافعة عن إلغاء الحائط الرابع والاستغناء عن الستار فى المسرح:

«إن الأستار لاتلائم أوروبا، لقد أسقطت القارة كل أستارها ولما يعد لديها ماتخفيه، أو ما ترغب فى أن يظل ملكا خاصاً لأصحابه.. الصراحة والوضوح أصبحا طبع الجميع..»

وفى تصور المحررة أن «إيفا» لاتنتمى إلى الاتجاه الرومانسى الثورى تماما أو فقط، وإنما هى أيضاً تعبير عن الروح الأممية الحقة التى كان الفكر والنضال الاشتراكيان قد رسّخا دعائمها على امتداد مايزيد على القرن من الكفاح المتواصل منذ اندلاع كوميونة باريس عام ١٨٧١، تلك التى قاتل فى صفوفها مناضلون من كل أرجاء أوروبا تعبيراً عن الإخاء الحقيقى بين الكادحين، بل إن الكوميونة قامت بتحطيم تمثال الفاندوم، ذلك الرمز الذى نصبه نابليون بونابرت فى قلب باريس تجسيدا للبلاد التى فتحها، فكانت الكوميونة تحل روحا جديدة هى الإخاء بين الشعوب إذ تبعث بنشيدها لها، وهى تضع أحد أحجار الأساس الكبيرة فى بناء الثقافة الاشتراكية.

كانت إيفا - بالأحرى - تتحدث عن بلادها ألمانيا الاشتراكية أى الشرقية سابقا قبل سقوط حائط برلين، وكانت البلدان الاشتراكية قد فتحت أبوابها لأبناء العالم الثالث ليتعلموا، وأغدقت معوناتها لدعم عملية التحديث وتأمين التحرر الوطنى وناصرتهم ضد الاستعمار والصهيونية.

وإن مانراه الآن من انبعاث النازية والعنصرية ومعاداة الأجانب بل ومناصرة الصهيونية ليس هو الوجه الخفى لأوروبا الذى لم تستطع المرأة الرومانسية المثالية أن تراه، ولكنه الوجه القبيح للرأسمالية التى أنتجت أزماتها المتكررة كل أنواع العنصرية والتعصب ناهيك عن الانتصار والحروب العالمية والأهلية ونهب ثروات الشعوب.

إن إيفا بالأحرى تتحدث عن أوروبا وليدة عصر التنوير والعقلانية والحرية التى كانت ظواهر العنصرية ومعاداة الآخرين قد تراجعت فيها إلى حد يقارب التلاشى، لأن الثقافة التى سادت ابان الاشتراكية نهضت على مبدأ المساواة الحقة بين الأفراد والشعوب، وتولد مفهوم

الأممية الذى قدمت إيفا نموذجاً فذا له.. وهى فى رفضها الاستجابة لإغراء نموذجين من رجال العالم الثالث لها بالرحيل أو الانتظار إنما كانت تدافع عن تكاملها الإنسانى وعن طفلها الأسود الذى سيكون مثار انتقاد لحبيبها العراقى إذا ما التحقت به وشاهده أهل فاضل الفارقون فى ثقافتهم القديمة. إن هذا «الولد الأسود» هو ابن لرجل أفريقى.. وسوف يتعذب الطفل الأسود ربما بسبب لونه.. وفى ألمانيا - التى كانت جنة للأطفال سواء كانوا من أبنائها- أو من غير أبنائها كان ألبرت الصغير سوف يجد السعادة الحقة.

كانت أوروبا إذن تقطع خطوات فى اتجاه كشف كل الأستار والتطهر من العدوانية والعنصرية لو أن طريق الاشتراكية تواصل، لكن الاشتراكية التى دخلت فى أزمة عميقة ونفق مظلم طويل ثم انتكست فتحت الباب على مصراعيه لكى تنتعش العنصرية من جديد.

".. ومازال الفجر بعيداً ، ومازالت الستائر قائمة.." كما يقول الدكتور على الراعى.

ويرى الشاعر والناقد اللبنانى شوقى بزيع فى "رباعية النهر" لعبد الله الطوخى أفقا جديدا يربط بين النيل والفرات أى أفق للتحرر العربى وللوحدة المنشودة رغم كل شىء

"النيل والفرات سكتا حديد الروح العربية التى لن يسير قطار الشرق السريع بدونها ، والذين رسموا حدود توسعهم بين هذين النهرين كانوا يريدون انتزاع هذه الروح من جذورها لكى يضعوا شعوب المنطقة فى المتاهة الأبدية، لكن النهر ليس مقلوعا من شجرة، بل يبتكرها فى حالاته وامتداداته، لايعود إقتلاعه ممكنا كما يستحيل ابتلاعه.."

إنه حلم العالم الراحل جمال حمدان الذى زرع فى جغرافيا المكان شتلاته التى أخذت تضرب بجذور قوية فى الروح العربية وهى مشتاقة لعبور الهزيمة والتشرذم والضياع.

وإذا كان نقد الأدب يتخذ طابعا تطبيقيا فى هذا العدد فإن نقد الفن التشكيلى يدخل من باب التنظير فى مقالين هامين لكل من د. مجدى عبد الحافظ و

فاطمة إسماعيل.

فيتساءل مجدى عبد الحافظ هل تغريب المدينة تغريب للفن؟، وهو يقصد بالتغريب هنا فرض قيم ومناهج وأساليب الثقافة الغربية على ثقافة أخرى ويصل إلى أن التغير فى التعبير الفنى هو نتيجة حتمية لمجمل التغير فى الواقع حتى لو كانت أحد عناصر هذا التغيير من الواقع هو الحملات الاستعمارية على مصر حيث إن ما زعمه الفرنسيون من مهمة حضارية فى مصر قد سد الطريق على المكتسبات والتحولات الآنية للمجتمع المصرى الذى كان قد باشر التحديث .. وكانت هناك فكرة رائجة فى الغرب ضمن نزعة الولع بمصر تقول إن مصر مشلولة تماما فى تطورها بسبب المماليك..".

وقد أثبت التاريخ كما أثبتت الدراسات المتنوعة وخاصة كتاب الباحث الأمريكى «بيتر جران" عن الجذور الإسلامية للرأسمالية أن الحملة الفرنسية أجهضت التطور الرأسمالى الداخلى فى مصر. وهو ما يفتح لنا باب مناقشة مستقبلية لمفهوم الغرب والتغريب عامة لا فى الفن التشكيلى وحده.. فهل الثقافة المسيطرة فى العالم الآن هى ثقافة غربية نسبة لأوروبا وأمريكا أم هى كما يرى سمير أمين ثقافة رأسمالية بسبب نزعة التمركز الأوروبى، كما أن نزعة الخصوصية المرتبطة بالأصوليات المختلفة هى وجهها المقلوب، وكلاهما انعكاس معقد للوضع فى إطار الرأسمالية العالمية التى أنتجت مراكز وأطرافا..

وفى أطراف العالم نشأت تلك المدن المشوهة التى ماتزال قرية - مدينة والتى يحلل مجدى عبد الحافظ نظرتها للفن وتذوقها له بعمق

وتوضح لنا الناقدة "فاطمة إسماعيل" بأصالة تجاور الاتجاهات المختلفة فى الفن التشكيلى حيث ترى فصل التحولات فى الفن عن التحولات المجتمعية.. وخاصة تلك التحولات الجديدة تماما التى جرى النظر إليها باعتبارها مسأ من الشيطان

"إن شيوع تلك الاتجاهات فى منطقتنا فقد أهم سمتين وهما تجذرها فى الواقع الحضارى بالسوق أو المتحف أو جامع

اللوحات، كما فقدت فى ذات الوقت عنصر التعاقب فى خط زمنى مستقيم وتدفقت فى واقعنا دفعة واحدة.." إنها مرة أخرى صدمة الحداثة وما بعد الحداثة حيث تجاوز الاتجاهات دفعة واحدة هو تعبير عن تجاور أنماط شديدة التباين للإنتاج من ما قبل رأسمالى إلى الرأسمالى.. إلى ذلك الأكثر تقدما فى الرأسمالية وهو ما يرتبط بما بعد الحداثة.

وسوف يكون علينا أن نطلب من نقاد الفن التشكيلى والفنانين الجادين مناقشة قاعدة التذوق - المحدودة للغاية - حيث الفن التشكيلى معزول فى أوساط النخبة - المثقفة - على العكس مما هو الحال فى الغرب إذ اتسعت هذه القاعدة بما لايقاس.

وسوف يكون لنا لقاء فى العدد القادم مع الفنان أحمد فؤاد سليم حول الأزمة ومفهوم التغريب فى الفن التشكيلى المصرى الحديث لنواصل موضوعنا تنوعا وعمقا.

وللنساء المبدعات فى هذا العدد مساحة كبيرة قد تدعو البعض لاتهامنا بنزعة نسوية متحيزة فإضافة إلى الديوان الصغير "لملك عبد العزيز" تقدم لنا الشاعرة الشابة إيمان مرسال واحدة من قصائدها المميزة، كما تقرأ لنا مي التلمسانى نقديا المجموعات القصصية الأولى لثلاث نساء‌هن "نورا أمين" و"ميرال الطحاوى" و"أمينة زيدان"، ومن الأصوات الشعرية الجديدة نقدم "شيرين أبو النجا" التى سبق أن قدمتها كل من الأهالى و"أدب نقد" كناقدة متميزة تخطو إلى عالم الاحتراف من موقعها كمدرس للأدب فى قسم اللغة الانجليزية.

كذلك يقرأ لنا ماجد يوسف رواية رءوف مسعد" بيضة النعامة" مما يعطى لعددنا هذا طابعاً نقديا تطبيقيا شاملا لعله أن يكون إضافة جدية لما تقوم به كل المنابر الأخرى فى الساحة المصرية والعربية، وكان مجلس التحرير قد قرر أن يخصص عددا قادما للنقد التطبيقى ليلاحق سيل الإنتاج الجديد للنقد والمتابعة الجادة.

وكل عام وأنتم بخير

المحررة

ملف



عبد الله الطوخي:

نبع الينابيع

ملف

تحطيم الأستار

د. على الراعى

عرفت عبد الله الطوخى فى السنوات الزاهرة: الخمسينيات حتى منتصف الستينيات. كان يأتى لزيارتى فى صحيفة المساء، التى كنت أشرف على صفحتها الأدبية.

تجمع حول الصفحة فريق من شباب مصر النضر، الذى آمن بثورتها المجيدة، وسعى إلى خدمة أهدافها، رغم ما ناله من ضرّ على أيدى بعض المنحرفين من رجالها وأدواتها.

عرفت عبد الله الطوخى إذ ذاك، وكما ظل دائماً، محباً لوطنه، وللناس وللبشر أجمعين. تشهد بهذا أعماله الكثيرة. وقد ظل صاحب "داود الصغير" و"النهر" على حبه لمصر، ولأرض مصر، ولنيل مصر، ولرجال مصر ونسائها، وسعى بهذا الحب فى أسفاره، كما يشهد العمل الذى أقدم له بهذه الكلمة. مؤمناً بأن غداً لابد أن يأتى يحتضن فيه البشر بعضهم بعضا فى حب وتوافق.

وإذا كانت الأمور لم تمض فى الطريق الذى قدرناه فليس هذا لأننا أخطأنا فى الإيمان بالحب، وإنما معناه أن الوقت لم يأن بعد لكى يصبح الإنسان إنساناً!

حول قصة: امرأة فوق الثلج

بل مازالت الأستار قائمة!

قالت إيفا الزوجة الألمانية الشابة

وهى تحدث صديقها الكاتب المصرى : أن ألبرت - ابنها - يجب أن يعيش فى وطنه المانيا. هنا فقط يجد سعادته .

ابنها أسود البشرة، انجبته من صديق تعرفت عليه فى ظروف تفيض بالبطولة: قدم دما غاليا لمريض أشرف على الموت، فأنقذ بهذا حياته.

تهتز إيفا اهتزازا واضحا ، فهى تؤمن بوحدة الشعوب ، وترى أن فيما أقدم عليه صديقها الأفريقى الشاب خير مثل على الطيبة الأصلية للبشر، ومن ثم تطاوع قلبها وتتزوجه، وتنجب منه هذا الطفل الأسود.

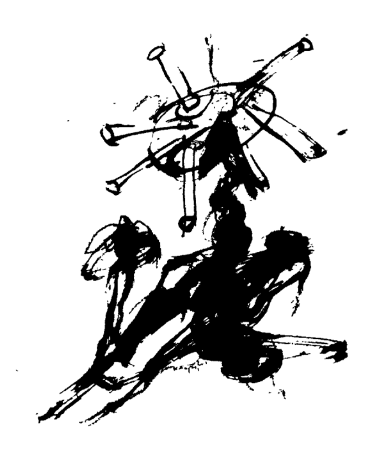
فى حديث دار بين إيڤا والكاتب المصرى والشاب العراقى الذى صادقته بعد أن غاب عنها زوجها وذهب إلى بلاده، ولم يعد ثم أمل كبير فى أن تواصل معه حياتها - فى هذا الحديث يقول الشاب المصرى أنه لايتحمس للموجات الجديدة فى المسرح، تلك التى تكسر الايهام وتلغى الستار . يرى الكاتب أن هذا الاتجاه يسلب المسرحاأسراره، ومن ثم يطالب الكاتب بأن تظل للمسرح أسراره وأستاره .

تقول إيڤا: إن الأستار لاتلائم أوروبا. لقد أسقطت القارة كل أستارها، ولم يعد لديها ما تخفيه، أو ما ترغب فى أن يظل ملكا خاصا لأصحابه. الصراحة والوضوح أصبحا طبع الجميع.

يقتنع الكاتب المصرى بهذا المنطق ويرى وجاهته. يصدق أن أستار أوروبا كلها قد سقطت ، إلى أن تأتى الأحداث متلاحقة فتثبت أن هذا القول هو اتجاه رومانسى مثالى تعتنقه إيفا وحدها، ولايشاركها فيه الأفريقى والعراقى. كلاهما غادراها عند الفجر لأن الارتباط بالشابة الجميلة غير عملى. غير قابل للاستمرار.

ندين نحن الأفريقى والعراقى، ونتهمهما بالأنانية. الأفريقى يصعد نجمه فى بلاده، ويجد أن زواجه من ألمانية سيقف حجر عثرة فى سبيل مستقبله والعراقى ستتطوع إيفا بأن تجد له عذرا فى عدم مواصلة العلاقة معها . لو ذهب بابنها معه إلى العراق، فلن يكون الطفل مقبولا فى "كربلاء"، التى لا تزال حتى اليوم تعاقب نفسها فى احتفالات عاشوراء لجريمة التخلى عن الحسين.

البلد الوحيد الذى يمكن أن يعيش فيه الطفل الأسود هو ألمانيا. ننتظر نحن فى هذا القول على ضوء ما يجرى الآن فى ألمانيا بالذات من تفجر عرقى، ومن قتل الأجانب وإحراق ممتلكاتهم فنكتشف زيف ما قالت به إيفا: من أن أوروبا أسقطت أسرارها. لا لم تفعل. كل ما فى الأمر أن إيفا - من فرط مثاليتها - لم تكن ترى الأستار ، فزعمت لنفسها



أنها غير موجودة!!

وهنا يتبدى لنا أن تخلى الأفريقى والعراقى عن إيفا، لم يكن بسبب الأنانية وحدها، بل كان مرجعه أيضاً زيف الحلم الذى وقع فيه الاشخاص الثلاثة فى الرواية: إيفا والعراقى والمصرى.

كلهم يبنى رؤياه على أن البشر طيبون فى الأصل، وهم الآن فى وضع العالم الجديدِ متجهون إلى إسقاط، لا الستائر وحدها، وإنما حواجز الحدود أيضاً، وقيود السفر، ومؤامرات *الاستعمار والاستغلال.*

وعكس هذا هو ما يتم الآن، ويعطى للحلم طابعا مأسويا.

رواية حزينة هذه، تقبع فيها البطلة أسيرة الحلم وتصدع الحلم، وتتراوح حياتها بين تجمد البحيرة فى الشتاء، وذوبانها فى الربيع: تغيرات تعكس ما يتعامل على حياة إيڤا من تطورات، إذ يتحول ربيع حياتها إلى جليد ، ثم يذوب الجليد ليتحول إلى ماء رقراق ما يلبث أن يتجمد وهكذا ما لا نهاية.

لا، مازال الفجر بعيدا، ومازالت الأستار قائمة، وما عتمت الحدود والسدود تعرقل تقدم البشر إلى زمن لانرى له نهاية فى المنظور القريب.

مداخـــل إلـى الرشاقـــة

فريدة النقاش

كتب عبد الله الطوخي أربع روايات أولها طبقاً للتاريخ المسجل فى الأعمال الكاملة التى أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب هى رواية" العودة للحياة وعنوانها الفرعى «حلم الخروج من النكسة» والتى تحمل تاريخ أغسطس ١٩٦٨.. ولكن وقائعها تقول أن البلاد نجحت فى تجاوز هزيمة ١٩٦٧ وينشغل الأبطال جميعا- كل بطريقته- بتطورات ما بعد النصر.

تقوم حبكة الرواية على قصة واقعية- رمزية فى آن واحد إذ ينجح طبيب مصري فى إجراء عملية نقل قلب عامل فى السكة الحديد إلى صاحب مصنع كان مهدداً بالموت هو كمال أدهم الشخصية الرئيسية التى تدور حولها كل الشخصيات الأخرى كأنما تنجذب إلى مدارها بقوة السحر الرمزى والواقعى معا الذي ينبعث من طبيعة العملية-الإنقاذ. .

وتتعدد زوايا النظر كما تتعدد المصالح الاجتماعية التى تدفع بكل الأطراف فى اتجاه الشخصية الرئيسية. هناك الرأسمالى الكبير "صلاح" المذعور من حركة التأميمات المرتقبة، والخائف من نفوذ القطاع العام، وهو يتطلع إلى كمال باعتباره رأسمالى صغير على أمل أن يرشح نفسه فى الانتخابات القادمة ليعبر عن مصالح الرأسماليين جميعاً، هو الذى

يخطط لكى يوسع مصنعه

وينشئ فيه خطوط إنتاج جديدة للأقمشة الملونة.

ويتطلع إليه الشيوعيون السابقون الذين انخرطوا بحماس فى التجمع الثورى الجديد الذى يضم كل الاشتراكيين وهى إشارة إلى التنظيم الطليعى الذى كونه جمال عبد الناصر فى منتصف الستينيات وبعد خروج الشيوعيين من السجن وضمهم إليه مقابل حل تنظيماتهم المستقلة.

ويريد كل من المحامى "أحمد زهران" والصحفى "مصطفى سيف" أن يضم كمال أدهم إليه باعتباره رمزاً لتجدد الحياة وتقدم الطب فى مصر وبداية مرحلة جديدة، بينما يرفض "يحيى البدرى" شقيق زوجته والذى كان بدوره مناضلاً شيوعياً عرك السجون والتشريد شأنه شأن "زهران" "وسيف" وهجرته حبيبته لتتزوج من دبلوماسى، وهو يعمل فى مصنع "كمال أدهم" بعد أن انقطع عن الدراسة فى سنوات الحصار لكنه فاقد الثقة فى الشيوعيين الكبار الذين "حلوا الحزب" بعد خروجهم من السجن ليكونوا بعد ذلك أشد السياسيين حماسا لبناء "التجمع الثورى" الذى نظروا إليه باعتباره شكلاً لتواصل الكفاح بينما تقاعد "يحيى البدرى" الذى ما يزال شابا تؤرقه الأسئلة.

وبالإضافة إلى هذا المستوى السياسى هناك المستوى السيكولوجى الذى يفجر داخل "كمال أدهم" وحوله صراعاً من نوع جديد بين الأنا والضمير حين تبذر "عزة" ابنه عامل السكة الحديد الذى مات فى حادثة وانتقل قلبه إلى كمال شكوكاً قوية حول موت أبيها إذ تعتقد هى أنه لم يكن قد مات بل كان يمكن انقاذه وأن نقل القلب هو الذى قتله.. وتوجه "عزه" اتهامات صريحة وضمنية لأمها وشقيقها اللذين وافقا على نقل القلب، كما توجه نفس الاتهامات "لكمال أدهم" وللطبيب لنجد أنفسنا أمام "اليكترا" عصرية تسعى للانتقام لمقتل أبيها أجاممنون، وهى تتهم أمها بالتواطؤ.. وهكذا يكتسب الموقف بعداً أسطوريا جديداً إذ ينشأ هذا التناقض مع الأسطورة الإغريقية الذى يكشف عنه الكاتب "مصطفى سيف" حين يحكى له "كمال" أدهم عن شكوك "عزة" بعد لقائه بالأسرة.

«ورأى الأحداث والرؤى تلتمع فى عينيه على نحو غريب حتى أنه هتف جهوراً وفرحاً- فى سره طبعاً- هذه قصة. هذا موضوع يصلح لرواية جديدة وخطيرة. دراما عن القلب الجديد. وهذا هو بطلها يجلس بجانبى.. وبقية الشخصيات والأحداث.. ووجد نفسه يفكر على ضوء ما حكى له كمال عن

لقائه العجيب بأفراد العائلة وموقف البنت والأم.. والأخ.. ورأى الثالوث الإغريقى فورا أمامه اليكترا وأورست .. وكليمنسترا الأم والرجل الميت الذى نزعوا قلبه هو أجا ممنون .. إليكترا تريد الانتقام..»

وتخلص الرواية إلى نوع من مصالحه عامة رومانسية محورها كما هو محور الرواية كلها صاحب المصنع الصغير "كمال أدهم" الذى يلتف حوله الجميع بعد أن يلقى الطبيب الذى نقل له القلب مصرعه فى حادث سيارة، ويدخل هو فى حالة غيبوبة يخشى الجميع على حياته منها فيلتف حول سريره الزوجة وشقيقها، وأبناء العامل وزوجته، والرأسمالى الكبير الخائف من التأميم وبشر بلا حصر كانوا جميعاً خائفين على القلب الجديد، ويلخص الكاتب رسالته الوفاقية الرومانسية حسنة النية بعد أن يكون قد نسج خيوط قصة بين "يحيى البدرى" و"عزة"- على النحو التالى:

«ليس المهم هو العودة للحياة، المهم هو ما ينتظرنا، ما يواجهنا فى هذه الحياة..»

ويتدفق نهر الحياة تماماً كذلك النهر الذى كتب عنه رباعيته إذ يبدو على السطح هادئاً.. كما أنه هادئ من الأعماق لأن الدوامات الصغيرة التى كانت قد تشكلت سرعان ما أخذت تتحلل وتصب فى مجرى الوفاق فيتماثل العمق والسطح.

فجر الزمن القادم

تبدأ «فجر الزمن القادم» بالدوى تماماً مثلما هو موضوعها الإشكالى «حدث الدوى.. الهول الأعظم..» حين انطلقت صفارات الإنذار لغارة. والموضوع الإشكالى هو الصراع العربى الصهيونى حيث يواجه جنديان جريحان مصرى وإسرائيلى بعضهما البعض فى حفرة بصحراء سيناء أثناء حرب أكتوبر ١٩٧٣، ويكادان لفرط تطابق كل منهما مع الفكرة التى يعبر عنها أن يكونا تجريداً شديداً للموضوع، فالراوى المسيطر على كل شيئ، والذى يدخل ويخرج إلى قلب الشخصية بسلاسة يعرّف كل منهما بدينه ثم وطنه، بل ويستغرقان فى مناقشة سياسية وهما يموتان عطشا.. المصرى مهندس زراعى متخصص فى كيمياء التربة واسمه "ربيع" والإسرائيلى أستاذ أنثروبولوجى واسمه "إيليا" . يعزف الراوى على وتر العلاقة الإنسانية الحميمة التى تنشأ بين عدوين يواجهان الموت عطشا، ولكنه سرعان ما يرفعها إلى ما يشابه النبوءة للحل الممكن للصراع بعد أن دفن كل منهما فى الرمال ذاتها أحد قتلاه فى معادلة رياضية تبسيطية فأحد هذين

القتيلين شهيد مصرى يدعى يوسف .لاحظ الاسم المستمد من الحدوتة الدينية عن النبى "يوسف" جاء يوسف بالماء والآخر الاسرائيلى "إيزاك" جاء بالطعام، ويمكن لهواة التفسير الآلى للأدب أن يجد فى كل منهما رمزاً لما تدعو له إسرائيل أنه بالمياة العربية وخاصة مياه نهر النيل يمكن للعبقرية الإسرائيلية أن تطعم الجميع وهو لن يكون تفسيراً آلياً تماماً إذا ما قرأنا المعانى المضمرة فى حقيقة أن إيزاك البولندى يرفض الخرافة تماماً كناية عن "علم" أهله بينما يستسلم لها ربيع ولو جزئياً.

تبقى هذه المعانى المضمرة اللاواعية ماثلة حتى وإن كان الراوى يرفض على لسان ربيع خرافة العبقرية اليهودية وهو رفض ملتبس لأن الكاتب وضع عنواناً فرعياً لروايته «فى مأساة أولاد العم»- وهو عنوان إشكالى بدوره لأنه يسقطنا بداية فى حالة تصديق لأسطورة- لم يثبت العلم صحتها- لا بل نفاها الدكتور "جمال حمدان" عالم الجغرافيا المصرى ألا وهى أن من احتلوا فلسطين هم أحفاد وورثة "أنتروبولوجيا" لليهود الذين عاشوا فى فلسطين قبل ألفى عام، والحقيقة العلمية التى كشفت عنها دراسات كثيرة، هى أن القادمين الجدد إلى فلسطين لا علاقة لهم تاريخيا باليهود القدامى، وأن ما حدث لفلسطين لا يعدو أن يكون استعماراً استيطانيا يمثل أكثر أشكال الرأسمالية الامبريالية تنظيما وقدرة، لا علاقة له بالأسطورة التى يروجها الإسرائيليون حول العودة من الشتات. والتى تتكامل أركانها بفكرة شعب الله المختار وعبقريته.

بعد أن ينسج الجريحان علاقة حميمة يبثان فيها تطلعهما للسلام الحقيقى وكرههما للحرب تصل مجموعة من العسكريين الإسرائيليين إلى الموقع وتعقد محاكمة عسكرية لإيليا لأنه تستر على وجود "ربيع" فى الخندق، وتطلق عليهما الرصاص لتبقى نبوءة السلام الحقيقى حلماً بعيداً، بعد أن أيقن المصرى بعد حرب أكتوبر أنه «لم يعد شيئ باقيا على حاله، كل شيئ انقلب، العالم تغير..» إلا أن هذا التقلب والتغير لم يمسس من قريب أو بعيد العقلية العسكرية الفاشية الصهيونية كما تنبئنا نهاية الرواية التى يسمها الطابع الدعائى للفكرة المسبقة المجردة.

امرأة فوق الثلج

وتحمل "امرأة فوق الثلج» مثلها مثل روايتيه السابقتين عنوانا فرعياً هو «قصة امرأة من الشمال وثلاثة رجال من العالم الثالث": وهى رواية

مشحونة بروح أممية تمثلها المرأة الألمانية الجميلة إيڤا التي تدرس الاقتصاد السياسي وتحب رجلا من نيجيريا أسود كالفحم وتنجب منه طفلاً بلونه، وتحب رجلاً آخر من العراق..ويطلب ودها الراوي- الكاتب مصطفى المصرى كما تطلق عليه.

فى نظر إيڤا «ليس المهم أن نكون أبناء أمه واحدة. أبناء البيت الواحد يختلفون. المهم أن نكون أبناء أفكار واحدة، ومواقف واحدة ليس على مستوى الوطن الواحد، بل على مستوى العالم كله.. العالم أصبح صغيراً جداً..»

تفشل إيڤا فى التجربتين مع جوليوس النيجيري وفاضل العراقي.. حيث تنكشف استحالة عبور الحواجز الثقافية بين عالمين متناقضين أشد التناقض..

«كلكم شعراء ،قالتها وجلست على أحد المقعدين، كلكم أبناء العالم الثالث. أغنى ما فيكم منطقة الاحساس وهذا هو لب المأساة..» كما تقول إيڤا التى كانت هى نفسها قد اندفعت وراء الإحساس والانبهار بشخصية الافريقى الذي تطوع باعطاء دمه لامرأة لا يعرفها لكى ينقذها من موت محقق.

«الاحساس الطاغى الذي غزانى من تلك اللحظة أنى وجدت الدماء فى شراييني تنادى وتطلب الامتزاج بالأسود.. ليس فقط بدمه.. بل بكله.. كان هذا هو احساسى ، ما هو التفسير..»

قلت لها:.. "تلك كانت البداية يا إيڤا هذا الامتزاج الإلهى الرائع بينك وبين جوليوس، فلما ذا انفصلتما بعد ذلك.. رغم أن المعجزة انتجت زهرتكما الجميلة ألبرت؟

جذبت نفسا طويلاً إلى صدرها وقالت: لأن عصر الإحساس كان قد انتهى.. وبدأ عصر العقل..» كان جوليوس سياسيا صاعدا فى بلاده نيجيريا وله زوجه وسوف يستخدم أعداؤه قصته مع الألمانية للتشهير به «أصبحت أنا نقطة الضعف التى تهدد صعوده السياسى، ومسيرة حياته الجديدة فى بلاده..

«حينذاك أيقنت أن قصتنا معا وصلت إلى نهايتها فأرسلت له بذلك لكنى فوجئت به يتخذ موقفا عجيبا يريد أن يوقف حياتى لحسابه، ممنيا إياى أنه سوف يأتى لزيارتى عدة مرات كل عام. يأتى من إفريقيا عبر الصحاري والأنهار والغابات والبحار ليرانى لا.. بل ليمارس الحب ليلتين أو ثلاثة فى السر مع البيضاء.. ثم يعود إلى بلده.. إلى زوجته وإلى أحلامه السياسية..»

وكان جوليوس حين عاد إلى نيجيريا قد «اشترى أرضاً وبيتا جديداً .. وعربة.. هو الذي كان يتحدث كثيراً عن زهد الثوار..»



وكانت أيضاً هى التى رفضت أن تلحق بفاضل إلى بلاده حفاظاً على "ألبرت" الذي كانت على ثقة أنه سوف يكون سببا لمعاناة فاضل فضلاً عن أنه بالقطع لن يجد السعادة التي يجدها فى ألمانيا التى سبق أن وصف لنا "مصطفى" نوعية الرعاية الهائلة التى يتلقاها الأطفال فيها وواضح أن الأحداث تقع فى ألمانيا الاشتراكية (الشرقية سابقاً).

وحين يسأل مصطفى إيڤا:

- إيڤا.. ألا يمكن أن نصبح صديقين

قالت بابتسامة يظللها الأسى. هكذا بدأ فاضل وتنهدت. الأفضل ألا يأتى يوم وترحل أنت الآخر فى الفجر مثلما رحلا. القلب متعب وفى حاجة إلى أن يستريح..»

وفى روايته الأخيرة «محاكمة فأر» يحاصرنا جو كابوسى ثقيل فى زنزانة للمعتقلين السياسيين فى سجن المحاريق بالواحات الذين يهاجمهم فأر سرعان ما يكتشف أحد المسجونين أن مواصفات الحيوان القمئ الجبان القذر هى نفسها مواصفاته لأنه خان رفاقه وقبل أن يصبح جاسوساً يمد أجهزة الأمن ثم إدارة السجن بالتقارير.. لتبين المحاكمة صورة وحشية للدولة البوليسية التى تحاصر الناس بالرعب الأبدى «هذا الفأر ياسادة كان يوماً رجلاً ولا كل الرجال كان فتى ولا كل الفتيان.. رغم أنه ولد لأبوين فقيرين لكنهما كانا من أصل طيب.. كان حلمه أن يدخل الجامعة ويحمل شهادة عالية ترفع رأس الأسرة وتعيد إليها كبرياءها القديم.. لكن الحلم للأسف لم يتحقق.. ذلك لأن الوالدين كانا قد كبرا وأصابهما الوهن.. فاضطر للعمل بشهادته المتوسطة موظفاً صغيراً فى إحدى المصالح الحكومية لتغطية احتياجهما وعلاجهما.. ثم ضحك القدر ضحكته الثانية أو الثالثة حين أرسل له فتاة من أقربائه فتزوجها لتهون عليه الحياة، وترعى والديه بينما هو فى عمله بالخارج .. لكنها بعد ثلاث سنوات كانت قد عمرت البيت بثلاثة أطفال صغار.. إلى أن خرجت منه باللاشعور .. كنوع من التنفيس .. نكتة يعالج بها ضيقه وحزنه.. لكن النكتة وصلت رؤساءه فى المصلحة وكان بدء الجحيم..»

وكانت النكته أيضاً أول الطريق إلى العمل كمرشد لأجهزة الأمن «تبلغنا بكل ما يفعلون ويفكرون.. بهذا تؤدى خدمة لنفسك، لوطنك..ولن يصدر لك فقط الأمر بالإفراج، بل وستعود إلى عملك الذى فصلت منه..» ثم «ضحكوا عليك..! اصطادوك من نقطة ضعفك.. تلقفوا لحظة خوفك وقتلوك بها.. خمس سنوات.. سنفرج عنك سريعاً.. وحول وراء حول.. ولا إفراج.. بل مذلة وهوان

لا أمان للفئران. لا أمان للفئران..»

وفوجئوا به يحاول النهوض.. ناظراً بعينين غائمتين أملاً فى أن يسنده أحد.. سار وحده بجسمه الضخم المنهك يترسخ فى إتجاه الباب.. وحين بلغه حاول أن يخبط عليه خانته قواه.. قتلتمونى يا أولاد الزناه.. وستقتلوننى مرة أخرى حين تعلمون أنى كشفت السر.. لا مفر من الإعدام.. هنا أو هناك لا مفر من الإعدام وسقط منهاراً بجوار الجردل.. وكان الفأر الذى هرب بلا حراك.

واشتعلت المحاريق بنيران الجحيم..»

محاكمة فأر

ومحاكمة فأر هى رواية قصيرة تتخذ طابع الأمثولة التعليمية حين تخلق ذلك التماثل بين الجاسوس والفأر وتكشف عبر المحاكمة التى يعقدها المعتقلون للفأر الواقعى الذى هاجمهم ليقتلوا الوقت- عن الجانب السيكولوجى فى التركيبة المازوكية ومن خصائصها احتقار الذات وتعذيبها.. لكن الكشف يتأصل جزئيا حين يضئ لنا الميادين الخلفية الاجتماعية التى جاء منها.. والمصادفة المأساوية التى قادته للسجن، وهى مصادفة تشير بدورها إلى بنية الدولة القمعية التى تعيش مؤسساتها البيروقراطية على التقارير تصطاد بها ضحاياها. يتحرك أبطال عبد الله الطوخى وشخوصه رئيسية كانت أو ثانوية فى عالم واقعى تتتابع فيه الأحداث والوقائع وتتقاطع الأزمنة والأمكنة وتتوالد الرؤى ،والأشواق والأحلام منبعثة جميعا- وغالبا- من ضمير راو عليم ببواطن الأمور له نزوع رومانسى غلاب قادر على حل أصعب المعضلات حلا روائياً يتطابق الأخلاقى فيه مع السياسى، الخير حيث تتعرض الواقعية لبعض الإفقار نتيجة لهذا النزوع الذى يطغى على عناصر الخلفية الاجتماعية- الاقتصادية الفعلية خاصة فى عمله الأول «العودة إلى الحياة.. الذى يحدد لنا زمانه فى سنوات ما بعد الهزيمة.. حيث تحمل الرواية دعوة ضمنية للتصالح الطبقى وما يسمى بالسلام الاجتماعى الذى يتأسس حول القلب العائد إلى الحياة إلى الرأسمالى الصغير بقلب عامل.. وقد اثبتت الحياة أن تصالحاً لم يتم بل إن ما حدث هو المزيد من الانقسام وعنف لرأس المال يسخر من كل النوايا الطيبة ويجعل من الوصف الذى أطلقه الناقد علاء الديب على إنتاج عبد الله الطوخى وهو الرومانسية اليسارية وصفا دقيقاً إذ تتحول الأمنيات الطيبة إلى شخوص،

والتصالح العام إلى حالة تجتاز الوقائع على جناحيها كل أهوال الواقع الفعلي.

السيطرة على السرد ، واللجوء لتيار الوعي في أشكال شتى مع تعدد صفات الراوي الكاتب بأدواره المتناقضة والحوار هي جميعا عناصر أساسية في بناء عالم عبد الله الطوخي، وهو ما يحيلنا مباشرة إلى تقنية المحاكمة التي نجدها صريحة في روايتين هما «محاكمة فأر» و«العودة للحياة» ومضمرة في «فجر الزمن القادم» و"امرأة فوق الثلج" ليقول لنا الروائي بداية ليست هناك حقيقة واحدة.

وفي المحاكمة يوزع الراوي نفسه على الطرفين النقيضين مستهدفا بث روح الصدق الموضوعي ومؤججا للصراع، وتتعدد صفاته بين ذلك الإله العليم بكل شيئ، والمعلق الذي يسوق لنا حكمة العمل أو قل رسالته وتظل الشخصيات مشدودة إلى الراوي الأصلي لا تفلت- إلا فيما ندر من قبضته - حتى حين تتعدد ضمائر السرد حيث يطل على العالم الداخلي للبطل ثم يتحدث الأخير بلسانه هو، ويبقى الراوي هو "جبريل" الذي يهمس له .. وأحيانا ما يلقنه أو يستدعيه معنويا.

ويلعب هذا الوجود والحضور الكلي للراوي - الكاتب غالباً دوراً أساسياً في إبراز الطابع التعليمي للروايات كلها تدلنا عليه منذ البداية العناوين الفرعية حيث يستعجل الكاتب عملية توصيل رسالته سواء حلمه بتسوية تاريخية وعادلة للصراع العربي الصهيوني، أو ضرورة بناء الوئام الطبقي، أو إبراز ميكانزمات عملية التدمير الروحي التي يلحقها القمع بالضعفاء، أو استحالة التواصل قفزاً على حواجز التباين الثقافي بين حضارتين في امرأة فوق الثلج.

ولابد للطابع التعليمي من لمسة خطابية أو إنشائية، لذا كثيراً ما نلتقي بطبول الأقدار حيث يسعى الروائي في ختام «العودة للحياة» لرفع المشهد إلى مستوى رمزي قائلاً:

«يالها من دورة تتكون.. تستعد لها من الآن طبول الأقدار».. فتكون الفخامة اللغوية بديلا عن فك قبضة الراوي- الكاتب عن الشخوص والوقائع . فهو يظلل حضوره الكلي بروح الغابة ودقات الطبول. ولعل القراءة المتأنية سوف تقودنا لاكتشاف إحدى أهم التسميات الرئيسية التي تدور حولها مجموعة فرعية كبيرة ألا وهي تيمة التفتح التي ترتبط بالماء والبحث عن الماء والشوق للارتواء صنوا للإزدهار الإنساني في «فجر الزمن القادم» والحلم بالتواصل في «العودة إلى الحياة»

«هل يقصد تفادي اسم "كمال أدهم"



أمام عزة حتى لا تشوب الجلسة التى بدت تتفتح أى شائبة.»

ولما كان الكاتب حريصاً على إدخال العنصر السياسى المباشر إلى عمله خاصة فى «فجر الزمن القادم» فقد أدخل فى الحوار بين ربيع "وإيليا" من حفرتهما فى سيناء أقوالا سياسية لم يوجه لها أى انتقاد أو يسوقها بروح السخرية فيستخدم الجندى المصرى تعبيرات الرئيس الراحل أنور السادات إذ يقول دفاعا عن السوفييت رداً على قول الإسرائيلى إنكم طردتم الخبراء فيأتى المشهد على النحو التالى بصورة دعائية لا نقدية « أحس المصرى بالإهانة.. لا.. لو سمحت إننا لا ننسى الجميل، ونعرف جيداً الوفاء فهم الذين جاءونا بالصينية فى وفاة عبد الناصر البطل العظيم، وهم الذين بنوا معنا السد العالى الذى أضاء قرانا المظلمة بنور الكهرباء...»

تتعدد المداخل إذن إلىٰ عالم عبد الله الطوخى الروائى الذى أكسبته لغة الصحافة رشاقة ومرونة جعلته سهلاً قريباً إلى النفس رومانسياً وحالماً بتغيير العالم إلى الأفضل والأجمل قافزاً بخفة فوق الصخور والأشواك والدوامات والحفر ليملأ قلب قارئه بأمل لا ينتهى فى قدرة الحياة والإنسان على التجدد والازدهار.

رحلة عبد الله الطوخى مع المسرح

د. نهاد صليحة

لم يقدر لى أن أشاهد أياً من مسرحيات عبد الله الطوخى على خشبة المسرح ، أو قراءتها فى زمن كتابتها، وكان السبب هو الغربة وحين عدت إلى الوطن عام ١٩٧٧ كان هذا الإنسان والكاتب النزيه قد طوى كغيره من كتاب الستينيات صفحة المسرح وتفرغ للكتابة الأدبية.

وربما كان السبب فى حالة عبد الله الطوخى، وفى حالات عديدة أخرى، هو اختلاف المناخ الفكرى والفنى وبداية عصر الانفتاح، وتسيد الفرق المسرحية التجارية. ورغم ذلك، فالقارىء لمسرحيات الطوخى يدرك على الفور أنها تشكل فيما بينها سلسلة مكتملة الحلقات، أو قل رحلة بحث ما إن وصل الكاتب إلى نهايتها حتى توقف.

ولعلنى لا أجانب الصواب إذا قلت أن عبد الله الطوخى ينتمى إلى ذلك النوع من الكتَّاب الذى تتصل الكتابة عندهم اتصالاً حميمياً بالحياة الشخصية فى كل مستوياتها، وتتحول الصفحات البيضاء لديهم إلى مساحات تعترك فيها المشاعر والأفكار والذكريات لتفجر كل الأزمات الروحية والفكرية والوجودية. وحين يتجه هذا النوع من الكتاب إلى المسرح ، لا يختلف الأمر، فأنت إذ تقرأ مسرحياتهم تشعر وكأنك تعايش - عبر آليات التجسيد المسرحى واستعاراته - أزمات عقل

معذب وصراعات روح حائرة في ذروة احتدامها وسخونتها ، ويصبح هذا المُلِح مصدر قوة هذه الأعمال مهما تنوعت أساليبها الفنية وتفاوتت مستوياتها التقنية.

ومن البديهي أن حياة أي كاتب ومشاعره لاتنفصل عن كتابته، لكن الفرق بين كاتب وآخر يتمثل في درجة احتواء الشكل الفني لهذه المشاعر وترجمتها إلى معادلات استعارية مكتفية بذاتها بحيث لايتبقى فائض مؤرق يدفع القارىء دفعاً - كما يحدث عند قراءة أوجست سترندبرج مثلا - إلى البحث والتنقيب في حياة الكاتب وتاريخه وملابسات إنتاج العمل، وأيضاً إلى أعماله الأخرى.

ولايمثل هذا الفائض الانفعالي - الذي يفيض عن حاجة الحبكة أو الموقف أو الشخصيات - عيباً في حد ذاته، بل قد يتحول في بعض الأحيان إلى طاقة شعرية متوهجة تذيب العام في الخاص، وتستدعي الواقع التاريخي داخل الواقع الخيالي للعمل، بل وتصل أعمال الكاتب لبعضها بالبعض لتكون فيما بينها نصاً واحداً متصلاً.

وهذا هو الحال في مسرحيات عبد الله الطوخي. لقد أرقتني مسرحيته **طيور الحب** التي كتبها عام ١٩٦٤، ودفعتني لإعادة قراءتها مرات ومرات، وكانت تارة تذكرني بأعمال الكاتب النرويجي هنرك إبسن في مرحلته الواقعية من ناحية التشكيل واكتمال الصنعة، وتارة تذكرني بالكاتب السويدي سترندبرج - أيضاً في مرحلته الأولى الطبيعية - في نبرتها الانفعالية العالية التي تكاد أحياناً أن تعصف بالبناء. وشيئاً فشيئاً وجدتني أقر لنفسي أن ما يجذبني إلى المسرحية هو ذلك الفائض الانفعالي الذي بات يمثل لي لا وعي النص إذا جاز التعبير . ورغم أن الطوخي لايبخل على شخصياته بفصاحة التعبير عن أزماتها ومشاعرها وأدق خلجاتها النفسية، ويسبغ عليها بلاغة لايستهان بها في الجدل الفكري والوجودي، يظل يطاردك إحساس، عميق بأزمة طاحنة تبطن الكلمات، وكأنها الهواء الذي تتنفسه الشخصيات، أو الغبار المتعلق في سماء النص الذي تكاد أن تشعر بمذاقه في فمك.

هل كان هذا الغبار بقايا انهيارات مزلزلة عصفت بحياة الكاتب وحاول احتواءها في شبكة من العلاقات الدرامية الإنسانية والعاطفية والفكرية المركبة بغية تطهير نفسه من آثارها؟ إن حسن - الشخصية المحورية في المسرحية - يعاني من شرخ عميق في جدار وجوده - شرخ يتجسد على *المستوى البصري في الديكور* الذي يتكون من منزلين يفصلهما بعمق

المسرح شارع جانبى، ويتجسد على مستوى الحبكة فى علاقته بزوجته فاطمة من ناحية وحبيبته رمزه من ناحية أخرى - نلك العلاقة التى تتردد أصداؤها المضطربة فى تنويعات عديدة فى النص - كما تتجسد فى علاقته بالسياسة وبالكتابة. ويفرز هذا الشرخ إحساساً باليأس حتى الموت على حد قوله، ورغبة عارمة فئ الهروب حتى وإن جاء عن طريق تدمير النفس، وتمضى شخصية حسن فى التصدع التدريجى حتى يعايش جنازته فى النهاية فى غفوة يصحو منها لينطلق خارجا من بيته متجها إلى النهر يحدوه صوت وابور البحر الذى يتردد دوما فى خلفية النص كنداء للرحيل. وتتركنا المسرحية والنداء سابح بين دلالات الفناء والهروب والخلاص التى تتعلق فى ضوء بنفسجى قد يشى بالشروق أو الغروب.

ورغم أن الطوخى يشير على لسان بطله - تقريراً - أن سبب شرخه الوجودى هو موقفه الفكرى المنقسم إزاء الثورة - يظل التصريح مفتقداً للإشباع الدرامى فكأن الطوخى قد اكتفى بتجسيد النتائج دون المقدمات. ورغم ذلك فقد جاء تجسيد النتائج على درجة من السخونة المؤلمة فكأننا نلامس سلكاً كهربائياً عارياً فإذا بنا ننسى المقدمات والأسباب ونعايش مع البطل تجربة احتراق اليقين وانهيار الذات.

ولعل هذه المسرحية هى التى دفعتنى إلى قراءة الأجزاء الثلاثة الأولى من سيرة الطوخى الذاتية ولم يخب ظنى، فقد وجدت فيها تجسيداً حياً لمقدمات طيور الحب ، وكم كانت متعتى حين أعدت قراءة المسرحية بعد المذكرات ، فقد أدركت حينذاك عمق التجربة الشعورية التى تسعى المسرحية إلى تصويرها.

وإذا كان الطوخى قد جسد لنا فى **طيور الحب** أزمته الروحية الأم، وآلام الانسلاخ عن تربته الفكرية الأولى وصحبة الرفاق، تاركاً خيطاً رفيعاً من الأمل فى عبور الأزمة وتحقيق الانتماء إلى أرض جديدة، فإنه فى مسرحيته التالية - **المرأة التى تكلم نفسها كثيرا** - يلتقط هذا الخيط ويتتبع مساره الذى يفضى - فى مفارقة مأساوية ساخرة - إلى انكسار جديد وصدمة أشد وطأة على الروح.

ورغم أن الطوخى يجتهد هنا ليطرح أزمته الشخصية فى صورة درامية موضوعية، فيستبدل حسن - الذى كان قناعاً شفافاً له فى مسرحيته الأولى - بامرأة، إلا أن تاريخ بطلته الجديدة عواطف ليس فى حقيقة الأمر سوى استكمال لمسيرة بطله الأول حسن عبر

استعارة درامية جديدة. فعواطف فى هذه المسرحية، التى نشرت فى مارس ١٩٦٧، امرأة نجحت بعد جهد فى الفكاك من أسر علاقة زوجية عقيمة كانت أشبه بالسجن، كما نجحت فى تجاوز مرحلة من التخبط والضياع كانت فى حقيقتها سعياً إلى الانتحار كما تصفها، وهى مرحلة تستدعى بقوة مرحلة انهيار حس وضياعه فى المسرحية الأولى. وإذاكان قد حسن قد ترك بيته فى **طيور الحب** متجها إلى النهر على أمل العبور إلى شاطىء جديد، فإننا هنا نلتقى بعواطف وقد عبرت هذا النهر ووصلت إلى ما تصورته بر الأمان واستكانت فى علاقة حب وزواج جديدة مع فارسها حمدى الذى يوشك أن يخوض معركة الانتخابات. لكن الماضى يأبى أن يتركها فى سلام ويتجسد لها فى أشباح تحاصرها فى بيتها الذى تحول تحت وطأة العزلة التى فرضتها على نفسها وفرضها عليها حمدى إلى سجن عقيم. ولايلبث الماضى أن يقتحم جدران هذا السجن الأنيق فى صورة مرفت - صديقة عواطف القديمة وشريكتها فى مغامرات الضياع - التى تأتى تجرجر وراءها أذيال الفضيحة التى ألقت بها إلى السجن بتهمة الخيانة الزوجية. وفى مواجهة الماضى لاتصمد العلاقة الجديدة وتكتشف عواطف زيف فارسها المخلص وأنانيته ونفاقه فتتركه وتخرج إلى العالم الرحب خلف جدران العزلة لتبحث عن صوتها الحر وكيانها المستقل بعيداً عن كل أنواع التسلط الفكرى والروحى.

ورغم أن شخصية عواطف هنا تعد استكمالاً وتطويراً لشخصية رمزة فى **طيور الحب** ، كما تستدعى بقوة شخصية نورا فى مسرحية **بيت الدمية** لإبسن، بما فى ذلك صفقة الباب الأخيرة .(والحق أن مسرحية **المرأة التى تكلم نفسها كثيراً** تكاد أن تحاكى مسرحية إبسن فى بنائها العام محاكاة تامة

وتتبنى مثلها قضية حرية المرأة وحقوقها وكيانها المستقل)، ورغم عنف المواجهة الأخيرة بين حمدى وعواطف التى تذكرنا بالمبارزات الكلامية الحادة بين المرأة والرجل عند ستريندبرج - رغم كل ذلك لايملك من قرأ **طيور الحب** ومعها الجزء الثالث من قصة حياة عبد الله الطوخى المعنون **سنين الحب والسجن** إلا أن يرى فى مسرحيته الثانية هذه ترجمة رمزية لأزمته مع المنظمات الشيوعية أولاً ثم مع نظام عبد الناصر ثانياً بعد أن تحول إلى الإيمان بالثورة . فإذا كان زواجه الأول مع الشيوعية قد تحطم على صخرة تسلط المنظمات فإن زواجه الثانى مع الثورة لم يصمد



طويلاً أمام الممارسات القمعية للنظام وإن خلف فى نفسه رغبة عارمة فى الحفاظ على مبادئها والسعى إلى تحقيقها.

ولكن بعيداً عن هذه القراءة السياسية للنص الذى قد يرفضها البعض أو يحتج عليها أو يدينها، تظل مسرحية **المرأة التى تكلم نفسها كثيراً** مسرحية جريئة ساخنة، محكمة البناء على النهج الكلاسيكى الواقعى رغم بعض اللمسات التعبيرية التى تساهم فى خلق الجو النفسى العام وتكثيف الحالة الشعورية (مثل العاصفة والأشباح) ورغم توسل الكاتب بالرمز لتجسيد حالة الكبت التى تعانيها البطلة من خلال الخادمة الخرساء. كذلك تزهو المسرحية بجوارها المتوتر، المتدفق حينا، المتردد أحيانا، وهو حوار تتعدد نغماته ومفرداته وطبقاته وفقا للشخصية والظرف النفسى والموقف.

وفى نفس الكتاب مع **المرأة التى تكلم نفسها كثيرا** نشر عبد الله الطوخى مسرحية من فصل واحد أسماها **الأرنب الأسود**. وفى هذه المسرحية تعلو النبرة الرمزية والتعبيرية رغم احتفاظ الكاتب بالإطار الواقعى، فالمنظر المسرحى، وفق الإرشادات المسرحية، يصور بيتا ريفياً زال عنه (العز) وطالته يد الإهمال لكن مفردات هذا المنظر لاتلبث أن تكتسب من خلال الحدث طاقة إيجاد تتخطى دلالاتها الواقعية. أما الحدث فقد يبدو ساذجاً ومضحكاً على المستوى الواقعى، فهو لايتعدى بحث الفلاحة أمينة عن أرنب أسود شارد تخشى عليه أمها العجوز المتسلطة من العرسة. لكن ما أن يبدأ البحث حتى تنخرط أمينة فى مونولوج طويل تقطعه الخيالات والذكريات، وبضع جمل تتبادلها مع صغيرها، وتدريجيا تتكشف لنا أزمة أمينة: إحساسها المحض بالهوان تمزقها بين الولاء لزوجها الذى يدعوها إلى الرحيل إلى أرض جديدة، وولائها لأمها التى تدعوها للبقاء. ويزيد من أزمتها إحساسها بأن الطرفين لا بأبهان بها وبحيرتها ومعاناتها. وبين البقاء فى الأرض القديمة التى زال عنها العز وباتت لاتحمل وعداً سوى بالشقاء، وبين الرحيل إلى الأرض الجديدة حيث الغربة والمجهول تتمزق أمينة ويضاعف من عذابها ووحدتها اتهام كل من زوجها وأمها لها بأنها "خايبة". وإزاء هذا الاتهام، الذى يمثل القشة التى قصمت ظهر البعير، تتحدى أمينة آلام جسدها المنهك، وخوفها من الظلام والعقارب والثعابين والعفاريت أيضاً، وتضع حياتها فى كفة والعثور على الأرنب الأسود فى كفة - وفى سبيل

اقتناصه تضع يديها داخل جحور مخيفة فى الحائط المتداعى - وليس من قبيل الصدفة أنهما حجران ، فأحدهما يرمز للأم والآخر للزوج - ثم تغوص فى أكوام القش وكأنها تجاهد أمواجاً عاتية محملة بالمخاطر ، وأخيراً تلقى بنفسها فى فوهة الفرن المظلم البرد وحين تبرز أخيراً ملطخة بالهباب والعفار نراها تمسك فى يدها صيدها الثمين. يبدو لنا الأمر أولاً وكأنه انتصار ، فقد تحول بحثها عبر النص - وعلى تواضعه - إلى امتحان عسير لإثبات الذات والأهلية، وتحولت مراحله إلى فصول فى ملحمة صغيرة غدت بطلتها.

وإذا كان يوليسيس قد عاد من مغامراته البطولية ليجد زوجته بنيلوبى في انتظاره تصد بمنوالها طمع الطامعين ، فإن أمينة حين تعود ظافرة بصيدها الثمين إلى أمها تجدها تغط فى سبات عميق وقد نسيت الأرنب والابنة والحفيد أيضاً، بل والزوج المشاكس. وإذ تهبط ذراع أمينة شيئاً فشيئاً وهى تمسك بالأرنب الأسود بينما ينتفخ جيبها بثمرة جوافة أرسلها إليها الزوج مع ابنه عربون صلح تافه اشتراه من خليلته يهتز جسدها بغضب جامح تقع موجاته إلى وجهها المتعب لتعلن دون كلمات انبلاج الوعى فى نفسها واكتمال مفارقة النص. فالأرنب الأسود - موضوع البحث وغايته - هو فى أحد تفسيراته (وأى رمز يحتمل عدداً من التفسيرات) هو تجسيد استعارى لأمينة، فهو خوفها وجبنها وعتمتها الداخلية وهو هزيمتها ورغبتها فى الفرار والحرية.

ومرة ثانية، أو ثالثة ، أجدنى أتلمس فى هذا النص القصير تضاريس المحنة فى حياة عبد الله الطوخى وذلك التمزق فى الولاء بين دعوة القديم المألوف ودعوة الجديد المجهول، المحفوف بالمخاطر وذلك الإحساس بهوان الذات عند أصحاب كل من الدعوتين.

نشرت **الأرنب الأسود** فى مارس ٦٧ ، وفى يونيو كانت النكسة، وبعدها بأربع سنوات نشر الطوخى مسرحيته الرابعة **المشخصاتية** التى قدمت على مسرح ٢٦ يوليو بعام فى فبراير ١٩٧٢ بنجوم مسرح الجيب، من إخراج عبد الرحيم الزرقانى، ومع سهير المرشدى وأحمد عبد الحليم ومحمد نوح فى أدوار المرأة والمؤلف ومغنى القرية.

وتنتمى هذه المسرحية إلى ما يطلق عليه أدب الحرب أو المعارك فهى عمل هدفه الأول هو التغلب على آثار الهزيمة ورفع الروح المعنوية لدى الشعب وشحذها للمقاومة والنضال. ويضع المؤلف هدفه هذا على لسان مغنى القرية نوح فى المشهد الثانى

من الفصل الأول حين يقول:

الفن هو اللى فاضل

ويا الغلابه يقاتل

يناضل

لحد الفجر ما يطلع

لحد الحق ما يرجع

أخضر بلون السنابل

وتنطلق الحبكة من هذه المقولة بوصول المؤلف حسن - ابن القرية المقيم فى القاهرة - مع مخرج لتكوين فرقة مسرحية جديدة تقاتل "ويا الغلابة" - ويفجر هذا الوصول صراعاً بين القديم والجديد على صعيدى الفن والفكر يتمثل فى المواجهة بين مفهومين للفن من خلال الفرقة المسرحية القديمة والفرقة المسرحية الجديدة، أحدهما يرى فى الفن لعبة ترفيهية تغييبية، تصرف الناس عن شئون حياتهم، والآخر يرى فيه قوة توغية وتثوير ومواجهة، كما يتمثل فى المواجهة بين الفكر الثورى الذى يمثله حسن (وهو هنا مرة أخرى قناع شفاف للمؤلف) وبين الفكر الرجعى الذى يمثله الزوج عبد الغفار الذى يقاوم إنشاء الفرقة الجديدة بكل ما أوتى من قوة ودهاء.

وعند هذا الحد تتحول المسرحية عن الواقعية إلى شكل المسرحية داخل المسرحية أو اللعبة داخل اللعبة ولكن دون أن تصل إلى حالة التمسرح الكامل، فأهل القرية يتحلقون فى ساحة واسعة أمامنا حول منصة مرتجلة وتبدأ لعبة تقودها امرأة مقنعة ولاتلبث اللعبة أن تتحول تدريجيا إلى شكل المحاكمة، التى تعرى كل سوءات الماضى - والمرأة على المستوى الواقعى. للحبكة هى حبيبة حسن السابقة التى خانها وتخلى عنها وزوجة عبد الغفار الحالية التى سجنها وقهرها ومنع عنها الشمس والهواء . ومن خلال المحاكمة والحوار الدائر حولها تطفو الدلالة السياسية واضحة على السطح.

ويشف قناع الواقعية ، فيكشف حسن عنه وجه عبد الله الطوخى ومعاناته وتحولاته الفكرية وإحساسه بالذنب وخاصة فى الفقرة الحوارية التالية:

حسن : (مقاطعاً) سامعين؟ عرفتوا كلامى؟ هو ده بقى موقفه من زمان .. من أى حاجة جديدة فى البلد.. يشوشر عليها بأى طريقة ويشكك فيها عشان تموت من أولها وبعدين يقول فين هى الثورة، الثورة ما عملتش حاجة ، الثورة رجعتنا لورا..

عبد الغفار : آه يا منافق ، دلوقت بقت ثورة، ولما كنت بتقول عليها انقلاب؟ نسيت؟

حسن : لا مانسيتش طبعا.. وأيامها كانت أفكارى بتعجبك.. وبقينا أصدقاء، رغم المستخبى فى النفوس.

عبد الغفار : أنا عمرى ما اتفقت معاك فى فكر...

حسن : فى التآمر معلهش.. مش كده؟ .. لكن إحنا مش بتوع تآمر .. ومش جامدين، وكان لابد من الاعتراف بأن كل اللى حصل ده ثورة: طرد الملك، تحطيم الإقطاع، خروج الانجليز.

عبد الغفار : آه .. خروج الانجليز .. ودخول اليهود.. مش كده؟

ورغم أن الطوخى يدين عبد الغفار جاعلاً إياه رمزا ليس فقط للرجعية، بل أيضاً للحكم العسكرى وذلك حين يجعل حسن يصيح به قائلاً: "عشان تبقى مع نفسك ومع الناس، لازم تقلع الهدوم اللى انت لابسها دى (أى الجلباب والعباءة) وتلبس لبس الجنرال وتعيش بها على طول فى وسط الناس.. علشان دى هى حقيقتك" ورغم أن الطوخى يتعاطف بوضوح مع حسن، إلا أنه لاينتصر له فى نهاية الأمر،بل لايتورع عن اتهامه بالخيانة، ويزيد من ألم هذا الاتهام أنه يأتى على لسان المرأة التى تتحول فى النهاية إلى رمز واضح للوطن وإلى الروح المحركة والموحدة بمجموع الشعب.

ويبدو أن الطوخى كان يتلمس فى هذا النص وفى تلك الفترة التاريخية طريقا للخلاص يقوده خارج متاهاته الأيديولوجية وعذاباته الفكرية ووجد وقتها أن الطريق الوحيد هو الالتحام بالناس والتوحد مع الأرض الأم، والعودة إلى أصوله الريفية. ورغم ما فى هذا الحل من رومانسية إلا أنه كان أيام النكسة السوداء شعاع الأمل الوحيد. ولاشك أن هذه المسرحية بكل عناصرها الفنية الجيدة ، وبمواجهتها الصادقة مع النفس، وبألحان محمد نوح وشموخ سهير المرشدى، قد ألهبت قلوب المشاهدين ، وكم أتمنى لو كنت قد رأيتها معهم على خشبة المسرح.

ورغم أن مسرحية **حادث القرن العشرين** ، ذات الفصل الواحد، قد نشرت فى نفس الكتاب مع **الشخصيات** إلا أننى أعتقد أنها كتبت فى تاريخ سابق عليها، فهى تفتقد روح السماحة والعزوبة والشجن التي نجدها فى **المشخصاتية**، وتلك النزعة إلى العفو فالتسامح رغم مرارة الأخطار وفداحتها أملاً فى التماسك وتوحيد الصف. فمسرحية **حادث القرن العشرين** ، وهى من فصل واحد قصير، تشبه فى وقعها وإيقاعها طلقة الرصاص التى تنطلق فى نهايتها لتحسم الصراع بين مدحت عبد الرؤوف - الكاتب المشهور والصحفى المرموق الذى كان ثائراً يوما ثم استكان إلى حياة الرغد والدعة وتحول إلى منافق وكيان مزيف يدمر من حوله ويطفىء وهج الإبداع والحرية داخلهم، وبين كمال - تلميذه السابق وضحيته

الحالية - الذى يصر على مواجهته بخيانته. ويأتى موت كمال بيد أستاذه فى نفس اللحظة التى يولد فيها طفله الذى يلقبه بالمخلص قبل أن يلفظ أنفاسه، وهى نهاية عاطفية رومانسية سهلة تناقض ذلك الإيمان بالجماعة الذى تصدَّر مسرحية **المشخصاتية**.

وأظن أن الطوخى قد كتب هذه المسرحية فى فعل تنفيس عن غضب حاد عارم، فهى أكثر مسرحياته عنفا وانفعالا ، والانفعال هنا يأتى عادياً ساخناً يذيب قشرة الفن فى أحيان . ولعل الطوخى كان فى لحظة كتابة المسرحية قد وصل إلى لحظة يأس انتحارية، تطهر منها عبر فعل الكتابة، فانتحر مجازيا عبر بطله - قناعه الدرامى - ثم عاد ليؤكد من خلال مديحة - المثقفة التى خدعت وغيبت ثم استيقظ وعيها (وهى قناع آخر للمؤلف) أنه لم يمت ، فالمسرحية تنتهى بكلماتها وهى تحتضن جسد كمال وتصيح: "إنت ما متش يا كمال ، والمواجهة مستمرة.. المواجهة حتفضل مستمرة" وفى الخلفية تولول سرينه بوليس النجدة مختلطة بصراخ الطفل الوليد - المخلص المنتظر.

وإذا كانت مسرحية **حادث القرن العشرين** تمثل تنفيساً عن شحنة انفعالية عنيفة تنطلق من خلال موقف صراع يذكرنا بصراع سعيد مهران مع رؤوف علوان فى **اللص والكلاب** - ويبدو أن هذا النوع من العلاقات الصراعية المدمرة كان أمراً مألوفا فى حياة جيلنا والجيل الذى سبقه - ويبدو أن الخيانة كانت فى تلك الفترة التاريخية غموس يومى - فإن عبد الله الطوخى ككاتب درامى يمضى فى مسرحيتيه التاليتين والأخيرتين ليستكمل مسيرة رأب صدع الذات التى بشرت بها **المرأة التى تكلم نفسها كثيرا** ووعدت بها فعلاً فنياً مسرحية المشخصاتية.

وكان استكمال المسيرة فى مسرحية **يا حياتى من أول وجديد** التى كتبها عام ١٩٧٤ تحت عنوان **الطفل المعجزة** بنجوم المسرح الحديث مع الراحل حسن عابدين فى دور أمين - الرجل الطفل - وسميرة محسن (ثم عايدة كامل) فى دور الزوجة أمانى ، ونجاة على فى دور الشغالة وردة. ومن الجدير بالذكر أن " دور الشغالة" يحتل مكانه هامة فى مسرح عبد الله الطوخى (لم يتسع المجال لذكرها من قبل)، ففى مسرحيته الأولى طيور الحب ترتبط الشغالة نعمة (بكل ما يستدعيه اسمها من دلالات) بقصة ناعسة وأيوب وتيمة الصبر الطويل، وأمل التوحد مع الحبيب المكافح فى القرية البعيدة وفى مسرحية **المرأة التى تكلم نفسها كثيرا** تتحول سعدية (من

السعد طبعا) إلى رمز لانسحاق صوت الشعب المصرى كله من ناحية أمام لغو المثقفين. وإلى رمز أيضاً لبلاغته الحقيقية رغم الصمت ، فلا عجب إذن أن تنتهى المسرحية لا "بعواطف / نورا" وهى تصفق الباب خلفا، بل بالخرساء التى تفهم كل شىء رغم بكمها وهى "تقف مشدودة القامة.. ووجهها للجمهور.. وابتسامة نصر رهيبة على فمها المفتوح"، فكأنها تبارك وتصفق لانعتاق عواطف من سجن الفارس المزيف ، وفى مسرحية المشخصاتية تطالعنا "بهية الشغالة الصغيرة.. كملاك صغير طيب" عبر شباك المرأة المسجونة - بعد أن ظل مقفولاً عمراً بأكمله لتعلن انتهاء عصر القمع والسجن بعد أن تصيح بها المرأة: "افتحى الشباك يا بهية .. افتحيه ومتخافيش.. افتحيه .. افتحيه." ويفضى تحرر بهية إلى تحرر نسوة القرية جميعا ممثلين فى جليلة التى تعلن قرب نهاية المسرحية: "أنا جليلة اللى أبويا حلف على يمين أول السهرة وحبسنى فى البيت هربت وجيت." **وفى يا حياتى .. من أول وجديد** تلعب الشغالة وردة - وهى فتاة فى السادسة عشرة من عمرها - دوراً هاماً فى شفاء أمين من أزمته النفسية التى تسببت فى نكوصه إلى الطفولة هربا من عبء مواجهة قوى الفساد التى تهين آدميته وتضع رأسه تحت حذائها. ففى الفصل الثانى يقول أمين :"مش عارف يا وردة لو ما كنتيش معايا الأيام دى ، كنت عملت إيه" فوردة ببراءتها وحكمتها الفطرية تفعل مالا يستطيع الصحفى أو الطبيب النفسى أو الزوجة المثقفة أمانى أو أمها التى مازالت تؤمن بالخرافات . إنها تنخرط مع أمين فى تجربة استرداد الوعى عبر اللعب دون فرضيات أو قوالب مسبقة. لكن الطابع الإيجابى لشخصية الشغالة القروية الساذجة فى مسرح عبد الله الطوخى لايخلو من هالة رومانسية واضحة تتجلى فى اختيار الأسماء وطبيعة الشخصية التى تحمل صورة مثالية مبالغة فحواها الخير الكامل والبراءة الخالصة والغيرية المتكاملة والاستكانة الوادعة والتسامح التام.

وفى يا حياتى من أول وجديد يختار الطوخى قالب الكوميديا بكل ما يحمله من دلالات المصالحة مع المجتمع والاحتفال بالحياة، وينتقى موقف النكوص إلى الطفولة ليوظف طاقاته الكوميدية ومفارقاته الهزلية فى - تفجير الضحك . أما الدوافع التى تقضى إلى هذا الموقف الفكاهى المؤلم فهى مرة أخرى قوى القهر والفساد والتسلط الممثلة فى الشركة التى يعمل بها أمين والتى تسعى إلى إرهابه عن طريق الضرب حين يكتشف فسادها.

وتنتهى المسرحية إلى ضرورة اكتمال القوة العضلية والعقلية حتى يتمكن المرء من الخلاص.

وهكذا نجد الطوخى عام ٧٢ يعود مرة أخرى إلى الواقعية التى بدأ بها فى **طيور الحب**، لكننا نفتقد هنا حرارة المعاناة ووجع الحيرة والتخبط الذى ألهب الصراع فى المسرحية الأولى. ولا أعتقد أن الكوميديات - من ذلك النوع الأنيق، البرجوازى، المرتب المحسوب كانت أفضل وعاء لاحتواء مأساة أمين - ففى القالب نفسه - قالب كوميديا حجرة الجلوس (أو حجرة النوم) مايناهض موضوع المسرحية. لكن يبدو أننا عام ٧٤ كنا قد بدأنا مرحلة الانهيار المسرحى الكبير التى فرضت علينا التسطيح كشرط للظهور على المسرح. وأذكر فى ضباب معتم من الذكرى أننى شاهدت هذه المسرحية يوماً تحت عنوان **الطفل المعجزة** فى زيارة قصيرة للوطن، ولم يبق فى الذاكرة منها سوى انطباع بأناقة وافتعال الزوجة أمينة - ولا أذكر إن كانت سميرة محسن أو عايدة كامل - وسوى مشهد حسن عابدين - رحمه الله - بجسده *الهائل* يتبختر "بالبرباتوز" ويستغل كل طاقات مشهد انفراد أمين بالشغالة وردة لاستخلاص كل دلالاته الجنسية الممكنة والمستحيلة.

تبخرت طاقات الثورة والحيرة والمعاناة، ودخلنا عصر الانفتاح والمسارح التجارية وانفصام الشخصية وتدهور الفن. ورغم ذلك ففى صحوة مسرحية أخيرة هجر الطوخى الواقعية وتبنى أسلوباً تعبيرياً تعليمياً خالصاً وكتب مسرحية أشبه بملحمة بطولة وفداء وأيضاً مرثية، اسمها **العاصفة والبذور** علم ١٩٧٦.

هنا لا نجد شخصيات درامية، بل أدواراً - امرأة ورجل وفتاة ولص وملك وأفعى، وشاعر وفلاح وراعى ، وسمين ونحيف وأشقر ، وفتى "واحد" وفتاة "٢" ووحش، وحامل بوق وحامل طبلة وحراس وفتيان وفتيات . أما المكان والزمان فهما مبهمان وإن كان الكاتب يستخدم عددا من الإشارات الواضحة التى تحيل المكان إلى فضاء رمزى لمصر والزمان إلى زمن أسطورى مصرى. وتطرح المسرحية فى البداية صورة مجتمع منحل فج، دينه اللهو والعبث والخنوع ، ووسط صخب أفراده لاينتبه أحد لدمدمات الرعد البعيدة وهدير العاصفة الزاحفة. الرجل الحالم فقط (قناع درامى جديد للطوخى) يسمعها ويشم فى *الهواء* رائحة الخراب القادم ، وحين تقع الكارثة يتحول هذا الرجل إلى مخلص من طراز أوزوريس يسعى إلى إحياء الأرض التى أغرقتها *العاصفة فى طوفان من اللهب أحرق*



الأخضر واليابس. وفى الفصل الثانى يبدأ الرجل رحلة البحث عن الجذور التى يستلهم فيها الطوخى الملاحم والأساطير القديمة والحواديت الشعبية فنجد الرجل يتعرض للإغواء والتهديد المرة بعد المرة ليترك سعيه فيلتقى بالوحش أولاً ، ثم باللصوص ، ثم يجد نفسه فى وادى الحيات حيث الأشجار يلتف حول كل منها أفعى، وكل أفعى امرأة ماكرة برية الجمال والنظرات. وحين ينجو من هذا الوادى يكون قد أشرف على الهلاك، لكن أطياف حبيبته المنتظرة وجموح الجوعى وأصوات الشهداء تظل تستحثه حتى يصل بالبذور إلى مشارف الوادى وعيون فوق الجسر الموصل له . لكن موته هذا يهبه خلود الشهداء فتنتهى المسرحية وقد حصلت الأرض على بذورها، وانتصبت الأشجار مرة أخرى، ونرى الرجل المخلص جالساً تحت شجرة، ونظراته متطلعة إلى أعلى، باسماً فى جلال وشموخ" وتحت شجرة أخرى "يجلس .. الشهداء الثلاثة: الراعى والشاعر والفلاح.. مقابل الرجل .. كأنما يتبادلون الابتسامات .. ولكن بلا أدنى حراك".

ويبدو أن الطوخى قد وصل بهذه المسرحية إلى مرحلة سلام فى حياته وفكره فهجر المسرح الذى طالما فجر فى ساحاته أزماته الوجودية ومعاركه الفكرية. وكان المسرح أيضاً عام ٧٦ قد بدل وجهه وتحلى بالأصباغ الرخيصة وصار ساحة لهو ومجون وترخص كتلك الساحة التى نراها فى بداية **العاصفة والبذور**. وفى علمى أن هذه المسرحية الأخيرة لم تمثل - مثلها فى ذلك مثل معظم إنتاج الطوخى المسرحية . ومن المرجح أن الطوخى لم يكتبها لتمثل فالإرشادات المسرحية تتطلب لتنفيذها إمكانات فنية وخيال إخراجى يعجز المسرح المصرى عن تحقيقه فى حالته الراهنة . ربما كتبها الطوخى كأغنية وداع أو أنشودة سلام واستسلام معاً، تعلن الأمل واليأس معاً وأفول زمن المواجهات الحقيقية والصراعات الدرامية الملتهبة.



الرمـــز والكنايـــة

د. عبد القادر القط

«الأمل والجرح» مجموعة قصصية جديدة للكاتب المعروف عبد الله الطوخى، نحا فى أغلب قصصها منحى الرمز الذى يختلط فيه الواقع بالحلم أو الأسطورة أو الخيال، فيشف - من خلال أسلوب شعرى مهوم - عن شعور نفسى، أو معنى إنسانى أو حكمة غير مباشرة فى الحياة والناس. وقد يزداد نصيب القصة من التخيل وتتبلور فيها الحكمة والمعانى الإنسانية فينقلب الرمز إلى كناية كبيرة ذات «مغزى» تنطق به القصة دون حاجة من القارىء إلى أن «يستشفها» من خلال الحدث والشخصية والبناء.

والقصة التى تنطوى على كناية أو «مثل مضروب» تعتمد أحيانا على موقف إنسانى ناطق بالحكمة أو العبرة أو داع إلى القدوة، وأحيانا على أحداث تنسب إلى الحيوان أو الطير وقد يكون الإنسان أحد عناصرها أو لايكون. وفى المجموعة قصتان من هذا اللون إحداهما تقوم على المواجهة بين صلف الإنسان وغفلته، وفطرة الطير وحكمته، والأخرى على مواجهة بين جارح الطير ممثلا فى زوج من الصقور، والطير المسالم الوديع ممثلا فى زوج من اليمام.

وفى قصة «الإنسان والخاتم» يفقد سلطان خاتما مثل خاتم سليمان فيجزع لذلك جزعا شديدا، إذ كان الخاتم مصدر قوته الخارقة، ويخطر له أن يصيح بأعلى صوته: خاتمى! خاتمى! «فيهرع

الكل من انس وجن وطيـــر ونمل ويبحثون معه عن الخاتم» لكنه يعود فيخشى أن ينتبه كل هؤلاء فيعلنوا تمردهم عليه بعد أن يفطنوا إلى أنه لم يعد له عليهم سلطان. وبعد طول تفكير وتدبير كادا ينتهيان به إلى اليأس يهبط الهدهد إليه فجأة ويعده بالعثور على الخاتم المفقود. ويطير الهدهد ثم يعود بالخاتم فى منقاره، ويضع الملك الخاتم حول إصبعه، ولكنه يسقط من جديد على البساط قرب قدميه. وبعد حوار طويل بين الهدهد والملك يعد فيه الملك أن يمنح الهدهد حريته إذ فسر له سر سقوط الخاتم، ينطق الهدهد بالحكمة الجليلة: «الحق أن الإنسان هو الذى يسقط أولا ثم بعد ذلك تسقط منه أشياؤه!.. لقد تغيرت فأحس الخاتم بالاغتراب معك.. أدارت الانتصارات والنجاح رأسك، فأصبحت تمشى فخورا فى موكب ذاتك، ولم تعد تتحمس إلا لمن يدورون حولك». ويطول الحوار حول زوجة الملك وحقيقة شعورها نحوه، وحول حرية الشعوب، وتشترك النملة فى الحديث بعد أن دخلت أذن الملك فآلمته ألما شديدا. ويطير الهدهد فى النهاية بعد أن ظفر بحريته، ويبقى الملك وقد سقط الخاتم من إصبعه مرة ثالثة «وفى تلك المرة لم ينكفىء بسرعة ليلتقطه، بل ظل يحدق فيه وهو ملقى على الأرض دون أن يقوى على النطق بكلمة.. كان يحس من أعماقه بأن الذى سقط ليس الخاتم، بل هو.. هو الذى سقط!».

والحق أن الهدهد قد نطق بحكمة بالغة.. لكن لماذا اختار الكاتب أن تجىء على لسان هذا الطير!.. لاشك أنه قد استوحى الأسطورة الشعبية المعروفة عن خاتم سليمان، وجمع بينها وبين قصة سليمان مع الهدهد، وهو صنيع فنى مشروع، لولا أن الهدهد يدخل فى حوار منطقى طويل مع الملك يتحدث فيه عن شؤون السياسة والعدل والحرية والمقومات النفسية الإنسانية حتى ليصعب على القارىء أن يتقبل ذلك كله فى إطار «الكناية» أو «المثل المضروب». ولعل القارىء يتساءل: ما الفرق بين الهدهد فى هذا المجال وبين الوزير أو الناصح الأمين الذى كان من الممكن للملك أن يستشيره، وكان جديرا أن يطلب - بدل الحركة التى طلبها الهدهد - «منديل الأمان» كما هو مأثور فى الحكاية الشعبية وإن كان الهدهد قد أتى عملا لعل الوزير لم يكن ليستطيع صنعه حين حمل الخاتم المفقود من مكانه الخفى إلى الملك!

وتزيد الكناية تعقدا وطولا فى «أغنية اليمام». فالراوى يرقب من نافذته مشاهد على سطح البيت المجاور من حياة زوج من الحمام وزوج غريب وافد من الصقور، ويصف

حياة الحب والسعادة التى تحياها اليمامتان.. «وكثيرا ما كان يحل عليهما أصدقاء آخرون، يمام وعصافير وحمام: فيتحول السطح إلى ملعب صباحى مرح سعيد لتشكيلة جملية من الطيور، ثم ما يلبث هؤلاء الأصدقاء أن يرحلوا وتعود اليمامتان إلى ثنائيتهما وقد ازدادا اقترابا وتوحداً؟!».

وخلال «خطة» محكمة رسمها الصقران تقوم صداقة وثيقة بين اليمامة وأنثى الصقر وتتنكر اليمامة لأليفها بإيحاء منها فى أحاديث متكررة عن تسلط الذكور فى على الإناث، ويهجر ذكر اليمان عشه، وتغار أنثى الصقر على صقرها: «تريد أن تبعدنى لتنفرد بهذه اليمامة الجميلة بعد أن تركها صاحبها!» ثم ينجلى هدف الصقرين فى النهاية اذ يهمان بتحطيم عش اليمامتين، ويعود ذكر اليمام فى اللحظة المناسبة، ليشترك هو وأنثاه فى معركة حامية مع الصقرين دفاعا عن عشهما، ويرسم زوج اليمام «خطة بارعة» يعوضهما فيها حسن الحيلة عن قوة البدن فينتصران. ويعود السطح «ملعبا ومزارا للأصدقاء من اليمام والحمام والعصافير. ويمتلىء قلب الراوى «بالبهجة.. وبالحكمة أيضاً».

وكما تجاوز الهدهد فى القصة السابقة حدود «منطق الطير» المقبول فى «المثل المضروب» بخوضه فى أمور متشعبة من السياسة والاجتماع والأخلاق، تجاوز الصقران واليمامتان ذلك المنطق فى هذه القصة بخوضهما - على نحو بشرى مركب ممتد - فى قضايا اجتماعية خاصة بعلاقة الرجل بالمرأة، وقضايا عاطفية خاصة بالحب والبغض والغيرة، ومسائل أخلاقية وقانونية تتعلق بحق الملكية وطبيعة العدوان على الآخرين ومسائل إنسانية كالحرب والسلام!

ومن شأن المثل المضروب - حتى لايكون الطير أو الحيوان فيه مجرد بديل اسمى للإنسان - أن يظل الحدث قدر الطاقة مرتبطاً بطبيعة حياة الحيوان والطير وأن يكون مغزى المثل أو الكناية يسير محدوداً حتى لاتقترب القصة وما تضمنة من سلوك ومشاعر وأفكار من الطبيعة البشرية اقترابا يفقدها معنى الكناية أو المثل أو الرمز. والحق أن الراوى الذى كان يراقب أحداث هذه القصة كان يفكر بنفسه أحيانا للطير ويتحدث بلسانه فارضا «تصوره البشرى» للأمور وأسلوبه فى التعبير عنها، كما يتجلى فى هذا المشهد الصغير:

«وجهت منظارى إلى الصقرين فى عشهما. كانا ينظران إلى اليمامة بتعاطف شديد. واقتربت منها الصقرة وقالت بهدوء وسخرية «يا لهم من مغرورين، هؤلاء الذكور! يحسبون أننا


ليل التعاريج أقصر
قامة من الليالي المستوية

من غيرهم لاشيء».

قالت اليمامة وقد بدا عليها عدم الموافقة: «لا أظن أن القضية هى قضية ذكور وإناث ولا أظن أن صقرك هذا يعاملك بمثل هذا التعالى.. القضية هى الإحساس المتبادل بين الاثنين بالمساواة!».

قالت الصقرة مقرقرة بضحكة ساخرة: «لا يا يمامتى الرقيقة، إن حب التسلط والوصاية فى دم الذكور، كل الذكور، ولاتؤخذ الحرية منهم إلا هبشا».

ويربط الراوى صراحة بين ما تتضمنه القصة من مغزى وعلاقة الرجل بالمرأة وبطبيعة المرأة فى عالم البشر، ومع التمرد والتغيير بشكل عام، «ولأننى مع ثورة المرأة فى عالم البشر، ومع التمرد والتغيير بشكل عام، فقد تعاطفت لحظة مع موقف اليمامة «فى تمردها على زوجها».. أجل، هذا العصر عصر الضجيج والزئير يتطلب أغنية أقوى.. أغنية تجلجل وتدق أجراس الخطر . غير أنى - مع اكتئاب ملامح اليمامتين - تذكرت أن موقف اليمامتين الجديد هذا جاء مقترنا بمصلحة الصقور! لابد إذن من التوقف والتحذير: «أنت تدخلين فى منعطف خطير، وارتباطك الزائد بهذه الصقرة هو السبب».

وهكذا تجىء القصة - بما تتضمنه من أحاسيس وقضايا وأفكار - أعلى من مستوى مضمونها - من أن تكون مثلا مضروبا للكبار يكنى به عن حكمة أو موعظة.

ويبتعد المؤلف عن كنايات الطير والحيوان، فى قصص أخرى، إلى مواقف إنسانية يتخذ فيها من الطبيعة «معادلا» لعواطف البشر ويقترب فيها من «الرمز» وان لم تخل القصة من ذلك «المغزى» الأخير الذى يبدو فى بعض مواطنها ويتجلى صريحا فى النهاية.

وشجرة الفل فى قصة «قوة الجذور» تقوم فى خضرتها وازدهارها ثم جفافها ثم نمائها من جديد «معادلاً» لعواطف زوجين كانا متحابين فى البداية ثم فترحبهما حتى انتهى إلى القطيعة والطلاق، وإن ظلا يعيشان معا مضطرين - فى بيت واحد.

ففى بداية الفتور بين الزوجين تذبل شجرة الفل ويخلعها الزوج بيديه. ويصرح الراوى - مرحلة فمرحلة - بالتعادل بين الرمز والواقع فيقول على لسان الزوجة «ليست الشجرة فقط هى التى كانت.. لقد جفت شجرة حياتنا هى الأخرى.. فلنكن واقعيين». ثم يجىء البستانى المتجول بشجرة فل جديدة تزرعها الزوجة مكان شجرتهما القديمة. يعود الزوج من سفر قصير ويلقى مع زوجته نظرة جديدة إلى الشرفة: «كان بدأ الربيع.. موسم تفجر

الحياة.. ورأيا الشجرة الجديدة تموج بعشرات الزهور، رقيقة ناعمة بيضاء.. وعطرها يفوح!.. انتعش الحنين فى قلبيهما.. ربما شىء بسيط مثل هذا يحرك الركود ويروى الشقوق.. غير أن خفقة الأمل هذه كانت مثل طائر غريب مر مسرعا فوق صحراء، وسرعان ما خلفها وراءه لوحشة الصمت وجفاف الحياة!».

جاء الخريف وتعرت الشجرة من أوراقها وذبلت أزهارها وتعرى معها شعور الزوجين وبان ذبول عواطفهما. ويصرح الكاتب فى هذه المرحلة أيضاً بين «المعادل» والواقع فيقول: «قال كل منهما لنفسه فى لحظة واحدة: أجل.. حتى الحب يمر بالفصول الأربعة.. الحب أيضاً يشيخ، الحب كائن حى يسرى عليه ما يسرى على الكائنات من ميلاد ونمو وفتوة.. ثم شيخوخة يعقبها الفناء».

ويقترب شهر ديسمبر من نهايته وتخرج الزوجة إلى الشرفة بعد انقطاع فتفاجأ بمنظر عجيب أبهج قلبها: «كان فرع جديد قد انبثق منها. نبت من قلب أسفل الجذع وانطلق يشق طريقه إلى الحياة.. كان قويا وممتدا ومترعا بالخضرة والحياة كأنما يتهيأ ليصبح جذعا مع الجذع القديم» ويأتى الزوج فينظر إلى الحياة الجديدة فى الشجرة، ويلتقى المعادل والواقع مرة أخرى: «أحس أن فروعا تنبثق فى قلبه وتصبح شرايين خضراء!» وتقول الزوجة معللة نماء الشجرة من جديد «لأن الجذور سليمة.. وقوية».

ويلخص الكاتب «مغزى القصة» فى أسطرها الأخيرة على لسان الزوج والزوجة، فيقول الزوج: أعظم الأشجار هى التى تولد فى الشتاء!

وتقول الزوجة: شجرة الحب أبدا لاتشيخ!

ولانريد أن نحكم على هذه القصة الرمزية بمنطق الواقع فنقول إن مشهد شجرة ذابلة تنبثق فيها الحياة من جديد لا يمكن أن يبعث وحده عواطف قد ماتت وصلة قد انقطعت حتى انتهت إلى الطلاق، فالرمز ينبغى أن يستقبل بشىء من الوجدان المتحلل من قيود المنطق الصارم، وبخاصة حين يحيل الكاتب المعادل الرمزى إلى عنصر أساسى حى فى بناء القصة بأسلوب شعرى فيه كثير من القدرة على الإيحاء. لكن الربط المتصل فى كل مرحلة من مراحل القصة بين المعادل والواقع وتأويل ما بينهما من دلالة يجعل للقصة بناء هندسيا منتظما أكثر مما ينبغى. ويزيد من هذا الإحساس أن الزوجة كانت قد صرحت بهذه الصلة الرمزية بين الشجرة وحياتها مع زوجها فقالت «كثيرا ما تضللنا الرموز. لقد زرعت هذه الشجرة رمزا لإنعاش

الأمل.. ولكن هاهي ذى نفسها، مع فصل الخريف، تسير بالتدريج فى طريق الجفاف وبعض أعوادها تعرى من الأوراق وتموت!».وبالرغم من غيبة الكلام والتفكير فى النبيات، ذلك العنصر الطبيعى الذى يحمل رمز القصة، يظل للقصة هذا «المغزى» الواضح الصريح الذى لايبعد بها كثيرا عن طبيعة الكناية أو يقترب بها كثيرا من طبيعة الرمز الفنى.

وسواء صرح الكاتب بمغزى قصصه أم لم يصرح فإنه يظل حريصا على أن تحمل القصة «معنى» ما، يسخر من أجله عناصرها الفنية حتى لتطول أحيانا طولا لايتناسب مع ذلك المعنى، وتنقلب من قصة فنية إلى «حكاية» يقوم فيها «الحدث» بالدور الأساسى. ففى قصة «ذو القرنين» يقع شيطان فى حب رسامة جميلة ويتوسل إلى «ملك» أن يمنحه من «جذوته. ليغدو أهلا لحب فاتنته. ويبتسم الملك قائلا: وماذا أنت فاعل فى قرنيك! أعلم أنك تجيد إخفاءهما مثلما أنت الآن فاعل. فماذا لو ظهرا فجأة فى جبهتك وأنت واقف معها؟ ويجيب الشيطان وهو يدعك جبهته الناعمة اللامعة بشدة: لا. لن يظهرا بعد اليوم. فقد اجتثثتهما من جذريهما. اطمئن، سوف أبدأ بالحب حياة جديدة. فقط امنحنى هذه الموهبة! ويمنحه الملك موهبة الشعر، وبها ينفذ إلى وجدان الفنانة الجميلة فتهيم بحبه: «ولم تمض أيام حتى كانت قصة الحب بين الرسامة المشهورة الجميلة وهذا الشاعر الموهوب المجهول هى حديث أهل الفن، فهى لم تنس معرضها فقط، بل نسيت أيضاً أصدقاءها وصديقاتها». على أنها ما تلبث وهى فى نشوة الحب أن تعود إلى فنها قائلة لشيطانها وهى تحضنه بحنان «سأعود إلى الرسم وسأبدأ بك.. سأرسمك!! ويجلس الشيطان الشاعر وكل وجهه مغمور فى النور وتغمس الفنانة ريشتها فى ألوان الزيت. «لكنها فوجئت بإحساس غريب ينتابها.. كانت تحس بأصابعها تفتقد خفة الحركة وليونتها وانطلاقها.. وجدت نفسها ترسم ببطء، ومشاعرها وهى تختار الألوان غير مؤكدة».

وبعد محاولات أخرى وزيارة لأستاذها القديم تعود من جديد لترسمه «وراحت تضرب بألوانها بقوة.. كان خليطا هائلا صاخبا من المشاعر. وأخافه منظرها وهى تنظر إليه.. تراه شيطان الفن أو ملكه قد تلبسها؟.. وأحس بنظراتها تخترق عينيه لترى الأعماق.. إنها لاترسم ما ترى، بل ترسم ما تحس!.. ورسم على شفتيه ابتسامة يدارى بها آلاما فى داخله. أما هى فقد توقفت عن الرسم وراحت تنظر إليه وهى لاتصدق.. وكانت ترى شيئا رهيبا

يحدث نتوءان يبرزان لحظة بلحظة من جبهته، وهو لايحس بشيء!..»

ويبدو «مغزى» القصة واضحا فى هذه النهاية، إذ لم يستطع القبح والشر الكامنان تحت ستار الفن والجمال أن يغلبا بصيرة الفن الحق فبرزا على حقيقتهما. ولما كانت حكاية الحدث هنا عماد القصة - كما ذكرنا - فإنها تفتقد ما فى القصة القصيرة من تصوير لشخصية أو رسم لجو أو كشف عن نوازع نفسيه، ولاتتيح للكاتب أن يختار ما يلائم طبيعة القصة القصيرة وبناءها المحكم، فمادام قد بدأ رواية الحدث من لحظة تمثل رغبة مسيطرة على ذلك الشيطان فى أن ينفذ إلى قلب الرسامة الجميلة، على ما بينهما من تناقض فى الطبع والطبيعة، كان لابد أن يجد مخرجا لمأزق الشيطان من ناحية، ومنجاة لطهارة الفن من ناحية أخرى، عن طريق الحدث المرسوم لكى يصل إلى مغزى القصة ومعناها.

ولاشك فى أن القصة فى حكايتها للحدث محكمة البناء، وفى أن للكاتب قدرة فائقة على «الحكاية» وتوليد كثير من الصور والمعانى الصغيرة من ثنايا خط الحدث الممتد. وهو يستعيض عن بعض عناصر القصة الفنية بعنصر التشويق الهادىء الذى يثيره بأسلوب شعرى رصين لايبلغ - مهما تكن سيطرة الحدث - حد «السرد».

وفى «الميلاد» يزداد الكاتب اقترابا من طبيعة الرمز الفنى الذى يحاط فيه بجو من الغموض أو التجريد ويلتحم مع عناصر تقوى معنى الرمز فيه. والحدث نفسه على قدر كبير من التجريد الذى لايرتبط بمواقف واقعية محددة بل يمثل موقفا وجوديا خاصا: «رأيت نفسى حاملا نعشى وسائرا نحو القبور.. لم أكن أقصد ألا يرانى أحد بنعشى. إننى لا أتصرف فى الخفاء، لكنى قصدت أن أنفذ قرارى بسهولة..

كان الرجل إذن قد قرر أن يموت لكنه يجرد قراره من كل ارتباط بمواقف الحياة الواقعية التى يمكن أن تدفع المرء إلى الانتحار، ويربطه بمعنى وجودى أو فلسفى مطلق يتصل بالطبيعة والكون ودورة الأفلاك، فيحس بأنه أصبح عاجزا عن المضى فى الحياة بعد أن لم يعد جزءا من دورتها:«.. وداعا إذن يا حقول القمح، ويا أشعة الشمس، ويا ذئاب البر ويا عرائس النهر. وداعا ياكل شىء.. وداعا يا قانون الجاذبية الذى ينتظم كل عناصر الكون، فلقد حاولت أن أبقى جزءا من الدورة. حاولت بكل ما منحتنى الحياة من قدرة. لكن القدرة نضبت مرة واحدة.. بل إن المأساة وصلت إلى قمتها حين رأيت الدورة نفسها فقدت حيويتها ومعناها..

أصبحت الحركة تأكيدا للثبات والسكون. ليس الآن أعظم من شرف الموت».

والقصة منذ بدايتها تحمل أحساسا بالرمز بعيدا عن منطق الواقع: «رأيت نفسى حاملا نعشى وسائرا بين القبور» وكان طبيعيا أن تتسلل إليها خيوط رمزية جديدة مستمدة من ارتباط الشخصية بعناصر الطبيعة ودورة الوجود، وهكذا يقيم الكاتب حوارا بين الرجل المقبل على الموت وتلك العناصر التى ترتبط فى وجدان الإنسان بالخير والنماء وتجدد الحياة «كان القمح النابت هو الذى يتكلم.. لم أتعجب، فقد كنت منذ قليل أكلمه وأناجى خضرته وأوادعه».

ولاتستطيع خضرة الحياة ونضارتها أن تثنى الرجل عن عزمه فيمضى فى طريقه إلى المقابر، ويلقاه رجلان يحاولان أن يخدعاه فيسلباه نعشه فإذا فشلا فى خديعته هاجماه بالقوة. ويزداد الرجل احتضانا لنعشه شاهرا إياه فى وجوه مهاجميه: «.. لا، لست وحدى. نعشى معى.. ولست بالأعزل نعشى هو سلاحى، أتفهمان؟ نعشى هو سلاحى وسأحاربكما به!».

ولايتخلى الكاتب هنا - كعادته فى سائر قصصه - عن التصريح بالرمز برغم أنه ليس فى حاجة إلى تصريح، وبرغم ما قد يفقد قارىء القصة من متعة الاستنباط اليسير. ويؤكد الكاتب حقيقة الرمز مرة أخرى فيقول «وبدا لى النعش الذى كان منذ قليل دليلا للموت، وكأنما أصبح رمزا للحياة..».

وبانتصار الرجل على مهاجميه وانبثاق إرادة الحياة فى نفسه من جديد يعود التحامه مع دورة الطبيعة والوجود «.. سمعت أعواد الزرع تصيح بى.. تشجعنى.. ليست أعواد القمح وحدها، بل أعواد القطن والأذرة وقصب السكر.. ليس الزرع فقط، بل بشر أيضا.. فتيان وعرائس جاءوا ليشاهدوا رجلا يحارب بنعشه..»

وتبلغ القصة قمتها حين ينتصر الرجل ويعطى ظهره للقبور مخترقا الحقول نحو البيوت.

ويتحقق الرمز الفنى بصورته الكاملة فى قصة واحدة من قصص المجموعة اتخذت المجموعة منها عنوانها «الأمل والجرح». فموضوع القصة بالغ التجريد توشيه غلالة من الغموض الشعرى يصعب معه تحديد «مغزى» مفروض أو «معادل» للواقع. ويختفى صوت الكاتب وتأويلاته - بالضرورة - إذ تروى التجربة بضمير المتكلم فتجىء صورتها الفنية كما أحستها الشخصية أملا غائما لشىء غير

محدود تمضى الشخصية فِى انتظار لقائه - برغم جرحها - موقنة بأنه «عاد، وأنه الآن يجوب المدينة!».

ويبدو هذا الأمل الغائم للمتحدث فى مطلع القصة كالطيف أو كحلم اليقظة والمتحدث راقد فى سريره، فيهب من مرقده ويعدو إلى الطريق محاولا أن يلحق به: ورحت أعدو كى ألحق به.. أعانقه بكل الحنين والشوق... ألا يعرف أنى من زمن طويل فى انتظاره؟ فلماذا لم يتوقف لحظة عند نافذتى.. بابتسامة، لا أكثر.. وتلويحة بالذراع: إلى اللقاء؟»

ويلقى المتحدث بعض الضوء على طبيعة ذلك الحلم وإن لم يحدد ملامحه، فيربطه بأمل ما فى حياة الإنسان والوطن معتمدا على شاعرية الأسلوب فى تجنب الإيحاء بواقع محدود: «.. فلأتبع إحساسى.. لمع خط من الضوء فى رأسى. هو بالقطع سيمر على نهر النيل.. أول شيء يفعله العائد إلى مصر بعد غيبة طويلة أن يذهب إلى ضفة النهر ويأخذ نظرة يروى بها عطش الغربة الطويل. آه لو ألحق به هناك! آخذ يده فى يدى ونهبط جريا. نضحك مرحا ونغسل وجهينا سويا بماء النيل.. نغترف بقبضاتنا ونشرب.. ما أحوج أجسامنا وأرواحنا إلى طمى الحياة!».

ويؤكد الكاتب شأن ذلك الأمل العائد وطول ما انتظره المتحدث ومقدار ما يرضى أن يبذل حتى يلقاه: «.. ورأيت الدماء تنزف من قدمى. لم أعبأ. ليس هناك وقت أضيعه فى تضميد الجرح.. لو قابلته فهو الذى سيضمد جرحى.. وجميل أن يعرف أنى نزفت دما لكى أراه.. ليس دما فحسب، بل نزفت شهورا وأعواما من عمرى!» ويختم الكاتب قصته بعبارات شعرية مجنحة كمثل حلمه الطائر عاقدا بذلك صلة فنية وثيقة بين الرمز والأسلوب: «أجل.. من هنا مر.. بعينى الاثنتين رأيته. يا لمنظره المهيب، بردائه الجليل! كالومض.. كخفقة طائرِ من طيور الأساطير، أو كموجة البحر ساعة المد! أما كان عليه أن يتوقف لحظة بنافذتى؟ لحظة واحدة أتملى فيها وجهه، وتلتقى البسمتان!».

والقصة برهان على أن الرمز الفنى فى القصة القصيرة يقترب من طبيعة الشعر فتصفو فيه صورة الواقع من التفصيل المحدد ويقوم فيه الإيماء مقام التقرير فتتحول الأفكار إلى أحاسيس أو إلى «خواطر وجدانية» لاتقتضى بالضرورة ما يقتضيه المثل المضروب من التأويل والتفسير.

إبداع يونيو ١٩٨٢



ملحمة ضد المكاتب

رجاء النقاش

تعد «رباعية النهر» للكاتب «عبد الله الطوخى» عملا فذا وفريدا فى المكتبة العربية، مدخله كسر الجمود، والخروج من المكاتب فمصر بيئة متعددة المجالات، لاتقف عند حدود الريف أو المدينة، بل تمتد مجالات الحياة وأنماطها المختلفة، إلى صحارى وبحار وشواطىء. والحقيقة أن التجارب فى هذا المجال ليست غزيرة، بل سبقت رباعية النهر تجارب عند «فتحى غانم» فى «الجبل»، و«يوسف أدريس» فى «رجال وثيران»، و«صبرى موسى» فى «فساد الأمكنة».

إن فكرة ركوب النهر قد تراو د أى إنسان، لكن أن يركبه من القاهرة حتى جوبا فى جنوب السودان، ويقطع مسافة تزيد عن أربعة آلاف كيلو متر فى النهر، ثم يسجل ويلتقط بملاحظة دقيقة كل التفاصيل والتجارب الإنسانية، بجرأة فى كسر الإيقاع السائد فى الأدب العربى، توفر لها فنان هو فلاح بتكوينه لم يتغير، حتى بعد أن أصبحت له، مكانته فى الأدب وفى الصحافة، ولايوجد أدب عالمى استطاع أن يحتل مكانته بين الآداب الإنسانية ويتميز، إلا إذا اجترأ على كسر الجمود وتنويع التجارب، وأذكر هنا شاعر أمريكا الأكبر «والت وايتمان»، الذى قطع على قدميه مسافة ثمانية آلاف كيلو متر فى الأراضى الأمريكية.



واعتبر هذا شرطا كى يكتب شعرا مؤثرا وجميلا يعبر فيه عن حياة شعبه.

وعندما تزامنا أنا وعبد الله الطوخى فى مجلة روزاليوسف فى بداية الستينيات دارت بيننا مناقشات حول الأديب الروسى «تشيكوف»، الذى كان يعانى من مرض السل فى البلاد الباردة فى ذلك الوقت، وقرر أن يذهب إلى جزيرة «سخالين» فى سيبريا، سعيا لاكتشاف جزء من أراضى بلاده، وكتب بعد عودته كتابا عن هذه الجزيرة كان له أثره بالفعل فى تغيير أحوال الجزيرة ومنطقة سيبريا بالكامل، ومثل هذه الروح الفنية لابد أن تثير الاعجاب ، وعلى العكس من الكتابة التى تصفى لنا الواقع فى كوب عصير مكثف والتى غالبا ما تأتى باردة لاتعبر بصدق عن حرارة الواقع.

ويدهشنى أن هذا الكتاب لم ينل أية جائزة أدبية حتى الآن، رغم أنه كان ينبغى أن تضعه الحياة الأدبية فى عيونها وفى قلبها.

الفن فى نظرى انتقاء واختيار، وليس شيئا مطلقا، ولذلك أرى أن هناك اسبابا تجعل من هذه الرباعية عملاً روائياً، وإن لم تجمع المقومات المعروفة للرواية التقليدية أو غير التقليدية، لكن الروح الفنية التى يحتويها، تجعله يرتقى على مستوى البناء الصحفى العادى.

وهو يفجر مجموعة من القضايا مثل العلاقة الشائكة بالغرب، التى برزت فى الحوارات مع مجموعة الشخصيات التى التقاها، وقضية جنوب السودان الذى يحتاج لجهد بشرى حتى نحوله إلى جنة.



الريــح هــو الملك

شوقي بزيع

قلما اجتذب نهر من الانهار انظار الشعراء والكتاب والروائيين مثلما هو الحال مع النيل. حتى أن بعضهم نسبوا انفسهم إليه **كحافظ إبراهيم**. وآخرون نصبوا خيام روحهم حوله واقاموا فيها حتى غروب اقلامهم وجفاف مواهبهم، عظيمة هي الانهار لانها تعطي للبشر والكائنات صفات الديمومة وتحدد سمات الدول أو الحشرات. على ضفافها تنبت الممالك أو تنقرض. تتنازح الشعوب وتتزايح ولكنها تحاذر دائما الابتعاد كي لاتقع في التيه. كل ما هو بعيد عن النهر صحراء. النهر الأقامة والبقية رمل. فشل العبرانيون في الاهتداء إلى نهرهم فغابوا الفي سنة في عباب الرمل. ولم يعودوا إلى المكان إلا بعدما تحلقوا حول أسطورة الأردن. وجعلوا للانهار عدوانية ما فضربوا اعينهم على الليطاني، لانهم دون النهر سيعودون شتاتا في عراء الغبار الصحرواي.

الفرات توأم النيل الشرقي وحارس الروح الشرقية اليتيم. له أيضاً طبائعه وخصائصه، وهو يقارب النيل اتساعا ويشابهه في عدد الغرقى وحالات الدوار والفيضان. النيل والفرات سكتا حديد الروح العربية التي لن يسير قطار الشرق السريع بدونها. والذين رسموا حدود توسعهم بين هذين النهرين كانوا يريدون انتزاع هذه الروح من جذورها لكي يضعوا شعوب المنطقة في المتاهة الابدية. لكن النهر ليس مقلوعا من شجرة بل يبتكر حالاته وامتداداته فلا يعود اقتلاعه ممكنا كما يستحيل ابتلاعه.

عبد الله الطوخي في روايتيه «النهر» و«نبع الينابيع» يأخذنا في رحلة حميمة إلى داخل النيل ويتركنا هناك في التيارات التي تبعث على الدوار



وفى السكينة الخالصة للخدر الكونى والكتابان تأريخ شخصى لرحلات غريبة يقوم بها الكاتب عبر نهر النيل فى فترات متباعدة. يصف الكتاب الأول رحلة شاقة وطويلة على متن مركب شراعى يحمل المؤلف مع عدد من المسافرين الذين تنتابهم روح المغامرة ولا تنتهى الرحلة بهم إلا عند أسوان، وفى الكتاب الثانى يبحر **الطوخى** على متن سفينة بخارية من أسوان إلى آخر خط الملاحة فى أعالى النيل على مقربة من المنابع التى يخرج منها النهر، ويخرج الكاتب عن حدود التصنيفات المألوفة للكتابة حتى لايهتم بهذا الأمر على الإطلاق، بل همه أن ينقل إلينا نتفا من السيرة الطويلة للفوضى التى تنتظم على جنبات النهر وداخل مجراه حتى لو خرج عمله عن حدود الرواية أو أدب الرحلات أو سير الأنهار أو المذكرات الشخصية ولعل هذه العفوية والحرارة اللتين استسلم لهما **الطوخى** ما اكسب العملين الأدبيين قيمتهما الحقيقية فى «النهر» تتقدم عناصر الحياة والموت فى بعدهما الأولى وتنبعث الغرائز البشرية بمنتهى القسوة لتفتك بالروح البشرية وتضعها فى مهب الاحتمالات. الأشياء بدائية وشرسة تغطيها روح المياه التى ترفرف على المركب الشراعى الصغير وتعصف به أحيانا حتى تكاد تقتلعه كليا من دائرة النهر، هناك يقف الإنسان عاريا فى مواجهة العناصر. على الضفاف فلاحون يقاومون الفيضان ويستسلمون لعلاقة طرفها الأخر السماء والنهر، ولا يملكون اوراقا كثيرة رابحة فى هذه اللعبة التى لاترحم. وفى داخل النهر يقف الإنسان الوقفة ذاتها ضد الريح ولصوص النهر، الإنسان متمثلا بـ «**أبو الريش**» حافظ قوانين النهر والمقاوم بصلابة ضد حركة الريح المعاكسة وانفعلات الأمواج. يتراجع عبد الله الطوخى فى الرواية إلى حالة المنفعل أو المدهوش بينما تقف زوبرتا، الأمريكية الباحثة عن الجديد والغريب، في منطقة وسط بين الدهشة والتأمل الحيادى. وحده **أبو الريش** يحفظ التوازن بين الإنسان وعناصر الخطر والرعب عبر ذلك الشراع الذى يظل مرفوعا فى اتجاه الأمان أو الكارثة. **وأبو الريش** ليس شخصا بل حالة متعددة. حين تكون الريح مؤاتية يعود رجلا عاديا يضحك ويروى النكات ويتناول الطعام وما أن تغدر الريح بالرحلة حتى يتغير كل شيء فيه من صوته، حتى قسمات وجهه. وتغلى فى عروقه سلالات الآباء والاجداد ويندفع صراخهم جميعا إلى داخله. يدخل **أبو الريش** اذ ذاك لعبة النهر نفسه يكز المياه باسنانه كالفريسة حتى يدمى احد الطرفين أو يسقط على الأرض جثة هامدة. لكنه مع ذلك متواضع لا يأخذه الغرور. فبعد أن تنتهى العاصفة يستحضر روح جده الذى كان الخديوى على ظهر مركبه فى فسحة نهرية، ثم ما لبثت الريح أن هاجت وبدأت تعصف بالمركب فكاد أن يتحطم «والسفينة تطلع وتنزل. ومش عارفين يمشوا الناحية دى ولا الناحية دى... راح الخديوى وقال له: «امشى شمال يا راجل انت...» صرخ جدى فى وشه وقال له: «اخرس مش عايز اسمع ولا كلمه». سابه الخديوى ومشى. فضل جدى يحاور الهوا، شوية كده وشويه كده. فين وفين علي ما ضبط المركب. وآخر النهار كانوا راسيين عالبر.. روح الخديوى على قصره وبعث جابه وقال يا سياف: «اقطع رقبة الراجل ده». قال له جدى «رقبتى تحت امرك يا

مولانا، بس أنا لى كلمه بدى اقولها: أنت ملك صحيح، لكن الريح كمان ملك. أنت بتقوللى كلام. والريح بتقوللى كلام، استمع لمين فيكم. أنا اقدر اقوللك اخرس. لكن ما قدرش اقول للريح اخرس».

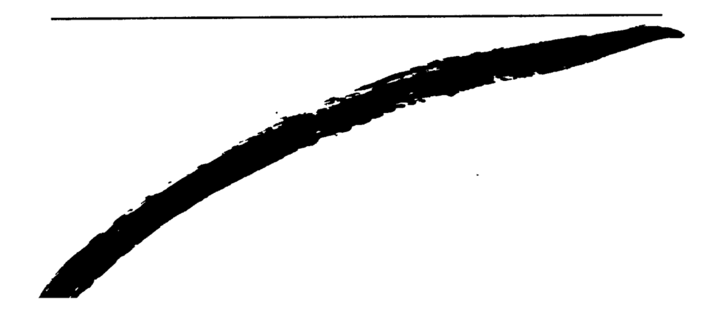
فى النهر حين يتنازع الملك اثنان احدهما الريح يكون الريح دائماً هو الملك. هذه هى الحكمة التى تعلمها أبو الريش مذ قضى أربعين عاما فى صراعه مع النهر فضلا عن الحكمة التى ورثها عن اجداده وهم يرقدون فى قاع النهر السحيق وتحت طميه الأزلى.

وإذا **عبد الله الطوخى** يرى ماضى النهر فى الاجداد فهو يرى مستقبله فى الأطفال أولئك الذين يعتبرهم الكاتب عيون العالم «فاذا فقد منك شىء قل للأطفال من حولك، وهم الذين سيعثرون لك عليه». دائماً هنالك أطفال يلعبون على ضفة النهر لذلك فالنهر لايشيخ لان عمره المديد ليس سوى عمر الطفولات التى تتوالى على مياهه وتعصمه من الشيخوخة. فعندما مات **أوزوريس** وتناثرت عظامه استعانت زوجته **ايزيس** بالأطفال الذين يلعبون دائماً فى الأمكان التى يضيعها الكبار، وظل الأطفال يفتشون عن عظام **أوزوريس** بحماسة إلى أن وجدوها واعادوها إلى زوجته.

فى الرحلة يكتسى النيل جلودا والوانا وتتعدد طبائعه، فهو الهادىء والوديع وهو الغادر والغاضب وهو المحيى والمميت تختلط فيه الخماسين بالانفاس الحارة لأمراة فى المخاض. ويتناوب الدوار والسكينة على الكائنات. ويقف المركب تحت الشمس الحارقة يوما كاملا فى انتظار أشارة من الريح بينما تضرب الحمى فى أعماق الجسد ويطرق الصرع على الرأس بمطرقته الهائلة.

فى «نبع الينابيع» تلتحم العناصر أكثر فأكثر فى فضاء النهر ومياهه الأشياء حميمة ومندفعة لكنها تستتر احيانا خلف صفحة المياه الراكدة ولا تعلن نفسها إلا فى لحظات خاصة. فى بحيرة أسوان يعبر المركب فوق قرى وممالك غارقة ويصبح للصخور اذرع تستغيث. لم يعد القاع حكرا بالسلالات المصرية والسودانية بل يصبح مكان الموت الأبدى حيث ترسب جثة **«مونيك»** الالمانية التى طالما اشتاقت إلى روائح النهر الاخاذة وطميه الملتهب. انه النفايات الروحية للإنسانية الغارقة. أما فوق السطح فيرتفع رعب أخر هو رعب الفقر المدقع الذى يلف الاجساد والأمكنة وفى هذه الرحلة أيضاً يتعمد **عبد الله الطوخى** أن يقدم النهر من زواية الغرب المتمثل بالسائح الالمانى **فلا ندرز** الباحث عن الجذور الروحية للحضارة الغربية والمتأثر **بسدهارتا** الأمير الشرقى الذى يجوب الأرض كلها للحصول على الحقيقة. فلكى نرى جيدا يجب أن يكون هناك أخر نرتكز عليه والأخر هو الغرب. كأنما بدونه يضيع المقياس وتتبلبل المفاهيم. عند الطيب صالح يجتمع الطرفان فى شخصية **مصطفى سعيد** المتأرجح بين الخيارات قبل أن تشده جاذبية النهر إلى حيث قدره النهائى المحتوم. **عبد الله الطوخى** لايعيش هذا الصراع ولا يعترف به لانه مؤمن سلفا بانتمائه إلى الأمكنة التى نستطيع منعها من الفساد. وهو يأتى بالغرب لكى يؤكد هذا الانتماء ويشهد له.

وكلما ابتعدت الرحلة اشتدت ضراوة النيل ونقاء العناصر. هناك تبدأ الجنادل والشلالات



ويعنف النهر حيث تسرح القطعان الهائجة الوحشية من أفراس النهر والدرافيل والتماسيح. ويعنف الفقر أيضاً فتختلط قطعان الحيوانات بقطعان البشر حين يخرجون عراة إلى الشاطىء ويفرون حينما يرون مركبا كقطيع اسماك مذعورة. كل شيء هناك غائص في الطين إلى مسافة ما. للعالم لون الوحل حيث الخميرة التي تبتكر الخلية وموتها في آن. لكن النيل بأسره في تلك المرحلة من مجراه يتمثل بالتكوين الغرائبي لامرأة زنجية اسمها «مرغريتا»، في ذلك الجسد الانثوي الأسود تحتدم أنوثة الأرض وغرابتها.

«مرغريتا» التي تتبعها السفينة كلها. ولاجواز سفر لديها ابنة النيل الخالدة والتي تقول بأن لديها عضوا ناريا يحرق الرجال. وهذا ما يجعل البوليس دائماً يمسك بها، لكنهم سرعان ما يعرفون الحقيقة ويتركونها. هذه المرأة قتل طفلها في حرب الجنوب والشمال السودانيين وراحت تفتش عنه في النيل وتركب السفن الذاهبة والعائدة محدقة تارة إلى المياه وطورا إلى عضوها الناري الذي يحرق الرجال كما تقول عنه لانه البيت الصغير يجيء بالأطفال إلى العالم.

عند النهايات القصية للنيل يزدحم التراب والاجساد ويكثر البعوض والملاريا والجوع كما تشتد الخضرة والخصب والفيضانات تختنق القرى بالغبار والشمس وتضمر البطون والعيون تجحظ في اتجاه المجرى الذي يقرأ طالع الشعوب وينظم صيرورتها على الأرض.

لكن «مرغريتا» تختفي في شكل مفاجيء وينكسر ايقاع الرحلة الراقص وحيويتها العجيبة. الكل يسمع طبولا في البعيد وخلجات جسد أسود يرقص في عين الشمس لكن لا أحد يعرف الخبر اليقين. أنها روح أفريقيا التي تكاد تضيع في حمى الصراعات وهوامش التغيير المكبوتة. شيء واحد يقيني أن ثمة نبضا في العروق وايقاعا لجسد مرغريتا في الاقاصي النائية. لكن الخيوط التي تنبعث واهية مقطوعة وليس ثمة من يوصل سوى النيل حيث يرقص جسد مرغريتا الناري في مكان ما من النهر.

(النهار - بيروت - ١٩٨٢)



آخيــــرا.. فعلهــا مصــرى

د. مرسـى سـعد الديـن

كان نهر النيل يشدنى دوماً، وكنت أشعر بحب خاص له.. ليس فقط لأنه شريان الحياة لمصر، كما قال هيرودوت «مصر هبة النيل» لكنه شعور أعمق من ذلك. وقد يكون السبب عاطفيا محضا ولكنى لا أعتقد أنه فاتنى كتاب عن النيل لم أقرأه لقد بدأت ذلك بقراءة «خطابات من مصر» بقلم «لادى دوق جوردون» وهو عبارة عن سجل لحياتها في مركب فى نهر النيل. وفى هذا الكتاب لاتصف لادى دوف جوردون فقط مجرى النيل وشاطئيه ولكنها تناقش فيه النواحى السياسية والاجتماعية والدينية لحياة المصريين فى ذلك الوقت.

وبعد ذلك غرقت فى كتاب «أميل لودفيج» الألماني «النيل» وفى أسلوب ألمانى خالص يعطى الكاتب وضعا دقيقا لنهرنا العظيم. وجاء بعد ذلك كتابا« ألان مورهيد». «النيل الأزرق». و «النيل الأبيض. ويتميز الكتابان بأسلوب أدبى شيق مما يجعل قراءتهما قصة أدبية. وأخيراً وصلت إلى كتاب «ويليام جولدنج» الكاتب الانجليزى الحائز على جائزة نوبل وعنوانه «مذكرات مصرية» وهو سجل لرحلة قام بها الكاتب فى مركب فى النيل. وعلى الرغم من بعض الفقرات اللاذعة، فان الكتاب يعد سجلا واقعيا، وإن كان به بعض المبالغة لرحلته بكل مافيها من مزايا وهنات عادية فى مثل هذه الرحلة.

عشرات من الكتب ظهرت عن نهرنا ولكن مع الأسف كلها بأقلام كتاب أجانب وليس منهم مصرى واحد. ثم وقعت يدى فى عام ١٩٦١ على كتاب بقلم عبد الله الطوخى عنوانه «النهر». وعبد الله الطوخى كاتب قصة قصيرة وصحفى، والكتاب



عبارة عن سجل لرحلة قام بها فى مركب صغير من القاهرة إلى أسوان ومعه الفنان «حجازى» وسيدة أجنبية. وشعرت بالسعادة أننى أخيرا وجدت مصريا يشعر بإحساس تجاه النهر. إن الكتاب رائعة أدبية وقد تأثرت بالكتاب لدرجة أننى فكرت فى ترجمته إلى الانجليزية وللأسف منعتنى الظروف من تحقيق تلك الرغبة.

ومنذ أيام زارنى عبد الله الطوخى وقدم إلى كتابا ضخماً ووجدت لسعادتى أنه «رباعية النهر». ومن الواضح أن حب الطوخى للنهر دفعه إلى القيام بثلاث رحلات أخرى أخذته إلى السودان – ولكن ليس فى مركب صغير ولكن فى سفينة فخمة ذات النجوم الخمسة.

وإذا نحن قرأنا عبر الرباعية برحلاتها الأربعة سنشعر بالتغيير الدرامى الذى تعرض له النهر والحياة على شاطيئه وسنشعر أيضاً بأن هناك قوة خفية دفعت المؤلف إلى هذه المغامرات. وقد أصبح عاشقاً أو مجنوناً بالنهر. يعامل النهر ليس كمجرد مجرى مائى بل كإنسان، وهو يعبر عن هذا بصورة جميلة حين يصف الزراعات على الضفتين وهو يقارن دورة النبات بدورة الحياة التى تبدأ بولادة الطفل وما تعنيها من آلام ومعاناة والتى تستمر حتى النضوج. إن هذا المجلد الضخم هو قصة نهر، نهر يعطى الحياة والخبرات. إنه حقا تعبير لاينسى عن الوفاء والحب.

نشر هذا المقال فى «الأهرام الأسبوعى» بالانجليزية وترجمه إلى العربية كاتبه الأستاذ مرسى سعد الدين.هدية لـ «أدب ونقد».

ملف

سنـــوات الحـــب والسجـــن

أحمد هاشم الشريف

هذا أديب أحب الحياة، فأغدقت عليه البساطة والشفافية فى تعبيره عن الحب. يستيقظ كل يوم ليكتب احتفالاً بالفجر. وبالميلاد اليومى للإنسان. فيكسب الفجر فى مداده أنواره الفضية. وتقرأ كلماته فتجده قريباً منك وتسمع همهمة الكلمات بين شفتيه قبل أن يفصح بها القلم، وكأنك تعيش معه فى الحضرة الصوفية مع الفجر. وتردد أورداه فى حب الحياة.

عاش عبد الله الطوخى فى صميم تجربة الحياة. أحب وعمل بالصحافة والمحاماة والأدب. وسافر لأقصى بلاد الشمال الأوروبى. وسار مع نهر النيل في رحلته الشهيرة حتى المنابع. وكتب القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقال الصحفى والتمثيلية التليفزيونية وإدب الرحلات وأدب الأطفال. وكما عاش فى صميم تجربة الحياة عاش فى صميم تجربة الكتابة فلم يشغل نفسه بالتجريب فى شكل قديم أو حديث ولم يحصر تعبيره فى قالب أوروبى أو تراثى. وإنما كان ما يشغله هو خلاصة الخبرة وعصارة التجربة، وأيسر الطرق لنقلها إلى قارىء ينتظره. ويحب الحياه مثله. فالمحب لايفكر فى الطريقة التى يعبر بها عن حبه.. وكذلك يفعل الأديب وهو يعبر عن صميم تجربته.

وفى السنوات الأخيرة خاض أديبنا


كائنات الحرب
الليلية

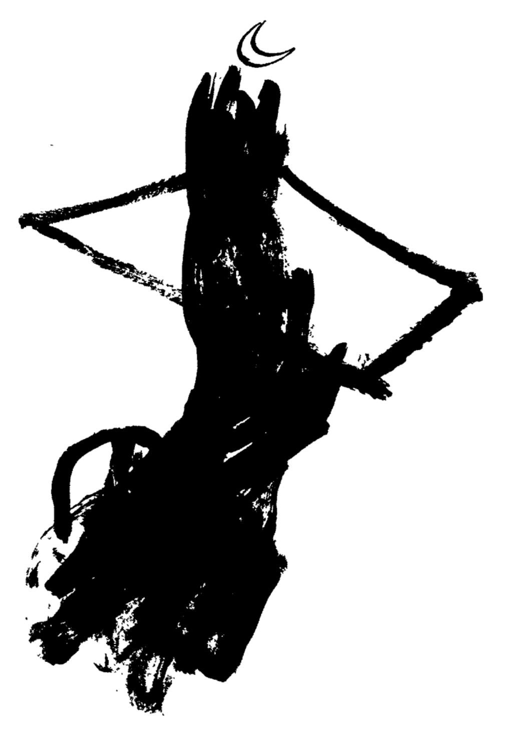
عبد الله الطوخى تجربة جديدة فى الكتابة هى تجربة "السيرة الذاتية".. بدأها بمرحلة الطفولة فى القرية وبداية الوعى "عينان على الطريق" وأكملها بكتابة "سنين الحب والسجن" الذى صدر فى مطلع هذا العام فى سلسلة "كتاب الهلال" . وكتابة السير

الذاتية لأديب مثل عبد الله الطوخى من جيل يوسف إدريس تكشف لنا جانباً هاماً من تجربة هذا الجيل الذى واكب تجربة التغيير الجذرى فى حياة المجتمع المصرى.. وأحدث تغييراً فى الأدب العربى بنهج الواقعية النقدية والاشتراكية. الذى كان صدى لنهجه فى الحياة واشتغاله بالسياسة ودخوله السجن وخوضه معترك التحول الاجتماعى إلى جانب الطبقات الفقيرة. بل إنى أعتقد أن بساطة وشفافية عبد الله الطوخى وهو يحكى سيرة حياته تقدم لنا أكثر الجوانب وضوحاً وملامسة للحقيقة فى تجربة هذا الجيل. إلى جانب تفسيرها لأدب عبد الله الطوخى من خلال سرده لوقائع حياته. ونزعة التفاؤل التى جعلته يمزج بين تجربة السجن وتجربة الحب. ويرى فى غروب اليوم الذى دخل فيه السجن ميلاداً ليوم جديد. وهو يقدم كتابه بهذه الكلمات عن الفيلسوف هيجيل "إن تاريخ الإنسان الحقيقى هو تاريخ وعيه بحريته" ويقول: ولقد عثرت فى هذه الجملة على سر الإضاءة التى شع بها رأسى.. وأنا ممدد فى قاع الزنزانة.. أتأمل وضعى وأسترجع تجربنى داخل عالم المنظمات السرية.. تراها كانت احتياجاً ضرورياً مثلما كان الحب ضرورة ؟... ويكمل عبد الله الطوخى "أغمض عينى وأعود بالذاكرة إلى الوراء مثلما استرجعت ليلة الأمس مع بعض أيام البداية من قصة حبى.. أسترجع الآن والصبح يتنفس قصتى مع هذا العالم السرى. كيف حدث ودخلت وارتبطت وأصبحت ذرة دائرة فى فلك.. أنا الذى ما كنت أقيس جمال الحياة وسعادتى منها إلا بإحساسى بحريتى واستقلالى المطلق الذى لاتشوبه أبسط شائبة.."

لقد كتب الكثيرون عن السجون والزنازين وغلظة الجلادين ووقع السياط. كتب سارتر سجناء الطونا وجلسة سرية ومن شعوره بفرديته انحصر وعيه بحقيقة وجودية هى أن الآخر هو الجحيم. وانتهى الوعى الفردى بالمركيز دى ساد إلى جمهورية خيالية تصب العذاب على الآخرين.. وكتب دستويفسكى عن تجربته فى سجن سيبريا من خلال وعيه بالتواصل مع الآخرين والمشاركة مع رفاقه فى السجن.. لدرجة أننا لانكاد نعثر على شخصية دستويفسكى بين رفاقه السجناء. فقد أحبهم وتألم لعذابهم

لدرجة أنه عَاش في داخل كل منهم وهو يحكى قصته.. وقدم لنا دستويفسكى "الآخر" فى صورة حشد هائل من الشخصيات التى أحبها.. وكان الآخر هو الوسادة التى يريح عليها كل سجين رأسه المثقلة بالعذاب.

ولاشك أن تجربة عبد الله الطوخى التى يحكيها عن السجن هى من نوع رواية دستويفسكى التى تقدم لنا الوعى بالحرية. من خلال الحب والتواصل مع الآخرين.





لامعنى لوجه يشبه كل الوجوه

عبد الله الطوخى

نعم الإبداع الحقيقى فى مصر مهدد، فالمعركة التى يخوضها ضد تيار التخلف شرسة وجذرية، ذلك التيار الذي يحاول أن يغتصب مصر، وأؤمن بأن مصر لن تنهزم أبدا، ولن تتخلى عن روحها الحضارية والنضالية، الأمر الذى يدفعنا إلى شحذ كافة قوانا للوقوف ضد هذا التيار، دون الخوف من تهديد، بل تأكيد على التنوير والعقلانية والوطنية والتآخى بين الأديان والتقليد المصرى العظيم بأننا جميعا أخوة.

وإذا وقفت عند تجربتى الشخصية مع الفن والأدب، فهى عمر طويل، عرفت خلاله أن الموهبة الإبداعية ليس لها قوانين، بل هى أشبه بالعملية السحرية الخفية، ودائما كان يردد صديقى الكاتب والفنان الراحل «عبد الرحمن الخميسى»: ياواهب الفن يارب، إشارة إلى تلك العملية الإلهامية التى تحتاج إلى تسجيل تاريخى لدى كل كاتب وفنان، كيف بدأ، ومتى ولدت رغبته فى الكتابة، وكيف تطورت هذه الرغبة ولماذا.. وغيرها من الأسئلة التى تضيىء جوانب العملية، وأجبت عنها فى المجلد الأول الذى صدر عن هيئة الكتاب المصرية، ويضم القصص القصيرة، اكتشفت خلالها اختلاط البهجة بالمعاناة بالألم، ودونما فصل، وأذكر ذات مرة أن كنت سائرا فى صحبة الكاتب الراحل «د. يوسف أدريس»، وكنا سعداء بلاسبب، نضحك بصوت عال، ونتبادل النكات والقفشات، وفجأة توقف هو عن الضحك واستدرك موضحا أن الفرح والسعادة بهذه الطريقة، قد تؤدى بنا إلى الفشل فى الكتابة والفن، مما يعنى ارتباط الفن بالألم واقترانه بالهم، ولكننى وجدت الفن مزيج محير من السعادة والمعاناة، وكثيرا ما



تنتابنى حالة من حالات العجز، أخشى الكتابة وعدم التوفيق فيما أريد التعبير عنه، وربما مررت بهذه الحالة من قبل، لكن المحنة الأكبر اليوم هى وسائل المتع الكثيرة المتاحة أمام القارىء، مما ضاعف من مسئولية الكاتب فى شد انتباه القارىء منذ السطر الأول، والمراهنة على جذبه حتى نهاية المقال أو القصة، أو الرواية، الأمر الذى يرهق الكاتب فى البحث عن هذه التشويقات التى ترضى القارىء، وتضع الكاتب فى مأزق هل يصبح بهلوانا أم ساحراً أم حكيماً كى يحافظ على دوام قراءة القارىء له ولايتركه ويمضى بعيداً.

قديما قرأت أن المسرح العظيم هو الذى يجمع بين الحكيم والغانية، بين الفرجة الجميلة والحكمة العميقة، وليست الكتابة السهلة هى التى تغرينى، بل لابد من إبداع الجديد، تلك هى الصعوبة التى يمثل عدم العثور عليها الموات الحقيقى، فالكتابة هى حياتى، ولو حرمت منها فماذا أفعل فأنا لا أجيد أى شىء آخر فى الحياة غير الكتابة، لو حرمت من الكتابة سأموت، وبالفعل أحلم بأننى مت، وأرى جنازتى وأسير فيها مع السائرين، حلم غريب أعيش فيه نفس الأزمة، أعنى أزمة البحث عن الجديد فى الإبداع، وهذا الحلم كتبته فى مسرحية «طيور الحب» كنت أنام والدموع تملأ أحداقى، بحثا عن هذا الجديد، وخوفا من عدم مجيئه، وأجدنى فى الصباح فى انتظار التجلى العظيم، والكتابة تنهمر كالمطر، ورغم ذلك تستمر أزمة البحث عن الجديد، من أجل استمرار الكتابة والحياة، وإلا فالموت هو السبيل الأخير، وكثيرا ما أرتكن إلى التجربة المقرونة بالمغامرة الدراميه والتى قد تعود إلى عملية أخلاقية أو لا أخلاقية، وعدد كبير من القصص القصيرة الأولى تحمل هذا المعنى، كانت تجارب تدعونى لارتكاب الخطيئة، وبدلاً من تلبية الدعوة وممارسة الشر فى الواقع، كنت أكتبها على الورق لأتخلص منها فلامعنى لوجه يشبه كل الوجوه - كما قال أحد الرسامين العظام - إذ كانت أزمته فى الرسم دائماً، وكان قد رسم كل الوجوه، فرفض الاستمرار حتى يأتى بالجديد، هذا هو الإبداع الحقيقى فى قسوته وعظمته، وهى المتعة التى يعيش عليها الكاتب والفنان، حتى يموت.

ببليوجرافيا

عبـد اللـــه الـطوخـــى

ولد الأديب الرحالة والقصصى والروائى والصحفى عبد الله الطوخى فى الثامن عشر من أغسطس عام ١٩٢٦ فى قرية ميت خميس المجاورة لمدينة المنصورة والمطلة مباشرة على فرع دمياط لنهر النيل وفى هذه القرية عاش طفولته وصباه وبواكير شبابه، وفى مدينة المنصورة تلقى تعليمه الابتدائى والثانوى. وفى عام ١٩٤٥ انتقل إلي القاهرة ليلتحق بكلية الحقوق فى جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) وارتبط بالحركة الوطنية ومعاركها ضد الاستعمار والتى قادته بعد قليل إلى الارتباط بالحركة الشيوعية المصرية ممثلة فى منظمة "حدتو" الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى وسجن لمدة عامين.. من عام ١٩٥٣ إلى ١٩٥٥). وبعد تخرجه اشتغل بالمحاماه فترة قصيرة. ثم قادته ميوله إلى الكتابة الأدبية التى أعطاها كل حياته، فالتحق بمجلتى روز اليوسف وصباح الخير حيث أتيح له أن يعبر عن فكره وأن يقدم أدبه.

وقد تزوج عبد الله الطوخى من الكاتبة التليفزيونية فتحية العسال وأنجبا ثلاثة أبناء وابنة.

وقد نشر عبد الله الطوخى ست مجموعات قصصية هى على التوالى : داود الصغير عام ١٩٥٨ ، فى ضوء القمر ١٩٦٠، النمل الأسود ١٩٦٢، ابن العالم

١٩٦٤ ، الأمل والجرح عام ١٩٧٩، أما "رحلة الأيام الأولى" فهى مختارات من قصصه نشرها عام ١٩٧٦.

كما نشر أربع روايات هى: العودة للحياة عام ١٩٦٧ وأعادت نشرها دار المعارف عام ١٩٧٧، فجر الزمن القادم نشرتها دار الثقافة الجديدة عام ١٩٨٧، امرأة فوق الثلج عام ١٩٧٨، محاكمة فأر عام١٩٨٥.

أما مسرحياته فهى "طيور الحب" عام ١٩٦٤، وقد عرضت على المسرح القومى، ثم "المرأة التى تكلم نفسها كثيراً" وقد كتبها خلال منحة تفرغه عام ١٩٦٦، ثم "المشخصاتيه" التى عُرضت على مسرح الطليعة عام ١٩٧٢، ثم "من أول وجديد" أو "الطفل المعجزة" التى عُرضت على مسرح الجمهورية عام ١٩٧٤، ثم "العاصفة والبذور" عام ١٩٨٣، وأخيراً مسرحيتا "الأرنب" و"حادث القرن العشرين" عام ١٩٨٦، وكل منهما من فصل واحد.

كما نشر عبد الله الطوخى فى أدب الرحلات رباعيته المشهورة "النهر" ، وهى عبارة عن أربع رحلات فى نهر النيل خلال خمسة عشر عاما ما بين عامى ١٩٦٤ و ١٩٧٥ .بالإضافة إلى ذلك نشر عبد الله الطوخى مجموعة مقالات عام ١٩٨٧ في سلسلة الكتاب الذهبى فى روزاليوسف بعنوان "فكر وفن".

ولم ينس عبد الله الطوخى أو لم تنسه وسائل الاتصال الجماهيرى - بنت القرن العشرين - من سينما وتليفزيون، فعرضت له السينما فيلم "جفت الأمطار"، بينما عرضت له شاشة التليفزيون فيلم "شمس منتصف الليل"، ومسلسلين طويلين هما : "مهلا أيها العمر" فى ١٣ حلقة و "مكان على الأرض" فى سبع حلقات. ويعكف الآن عبد الله الطوخى على كتابة سيرته الذاتية التى نشر منها حتى الآن ثلاثة أجزاء: صدر جزءان منها عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان "عينان على الطريق" والجزء الثالث صدر فى يناير من هذا العام (١٩٩٥) عن دار الهلال بعنوان "سنين الحب والسجن".

وتقوم الهيئة المصرية العامة للكتاب الآن بطبع الأعمال الكاملة لعبد الله الطوخى فى ستة مجلدات، صدر منها حتى الآن أربعة مجلدات.

إن رحلة عبد الله الطوخى الإبداعية متعددة القوالب الأدبية ما بين قصة قصيرة ورواية ومسرحية وأدب رحلة وسيرة ذاتية، وهو الآن على مشارف السبعين ما يزال يواصل رحلته بدأب ومثابرة منذ حوالى أربعين عاما شاهداً على عصره برؤية فنان مبدع، لم تركز عليه الأضواء بما يكافىء غزارة إنتاج لم يقلل كمه كيفه، فليس من الضرورى أن تجتمع معا موهبتا الإبداع والمثابرة، وموهبة العلاقات العامة.

نصوص



الجلطة

إيمان مرسال

مجرد نوم

يزمُّ شفتيه على غضبٍ
لم يعُد يذكر سببَه
ينامُ عميقاً
الكفّان تسندان الرأس
فيُشبه جنودَ الأمن المركزي،
في عربات آخر الليل
حين يغمضون الأعينَ على رُكامٍ من الصُّوَر
تاركينَ الروحَ للدورانِ المنتظِمِ
ليصيروا ملائكةً فجأةً.

رسمُ القلب

كان يجب أن أصيرَ طبيبة
لأتابع رسمَ القلبِ بعينيَّ
وأؤكدَ أن الجلطةَ مجردُ سحابة،
ستنفكُّ إلى دموع عادية،
إذا توفر قليلٌ من الدفء
لكني لستُ نافعةً لأحد
والأبُ العاجز عن النوم خارجَ سريره الشخصيِّ
ينامُ عميقاً، فوق طاولةٍ
في بهوٍ واسع.

إحدى قصائد ديوان جديد يصدر قريباعن دار« شرقيات » بعنوان «ممر معتم يصلح لتعلم الرقص»



صراخ

التي تؤدّي إليك
ادَ لطقسٍ
المتراكمَ فوق حناجر
اخ الجماعيّ.

بورتريه

سوى لتذكّره كرائحة
ربما كان يكره بناطيل
والشَّعرَ الخالي من ال
ولكني ضبطتُه أكثرَ
يَدُوخ في ضجةِ أصدق
وينتشي من الدخان
الذي يتركونه خلفهم.

هذا جيدٌ

أكتافُ المتطوعين
حملتْ رجلاً من السرير المجاور
إلى المقابر العمومية.

هذا جيدٌ لأجلك
لا يُمكن أن يَكرّر الموتُ فعلتَه
في نفس الغرفة، في مساءٍ واحد.

تشابُه

من أجل أن أشتري «الشِّعرَ المُترجم»
أقنعني هذا النائمُ عميقاً
أن خاتمَ زواجه يُحدثُ ضغطاً على بنصره
وظلَّ مبتسماً ونحنَ نغادر حيَّ الصاغة،
بينما أنا أخبره برفضي لِلتشابه
بين أنفه وأنفي.

أتلقى موتَك

سأتلقى موتَك
على أنه آخِر ما فعلتَه ضدّي
ولن أشعرَ بالراحة كما كنتُ أظن،
وسأصدّق تماماً
أنكَ حرمتَني فرصةَ كشفِ الأورام
التي تنامت بيننا.
وفي الصباح
قد أُفاجأ بتورُّم جفوني
وبأن التقوّسَ في ظهري
قد ازداد حدّة.

زيارات

الميّتةُ أمي تزورني في الأحلامِ كثيراً
أحياناً تنظّف لي أنفي ممّا تظنه تراباً
مدرسياً،
وأحياناً تعقصُ شَعري،
بقسوة كفَّين مدرَّبتين على تضفيرِ طفلة،
دون أن تنتبه
للمقصّات التي مارستْ سلطتَها عليه
ولا لأطرافه المجزوزة في حدّة.

أنتَ أيضاً،
قد تثبِّت الدنيا عند لحظة موتك،
وسيكون لديّ الوقتُ
لأُنبِّهكَ.

بيت المرايا

سنذهب معاً إلى مدينة الملاهي
وندخل بيتَ المرايا
لترى نفسَكَ أطولَ من نخلة أبيك
وتراني بجانبك قصيرةً ومُحَدَّبة.
سنضحك كثيراً بلاشك
وستمتد الرحمةُ بيننا
وسيعرف كُلٌّ منا،
أن الآخَر يحمل فوق ظهره
طفولةً حُرِمتْ من الذهابَ
إلى مدينة الملاهي.

لمراتٍ عديدة

لمرّات عديدة،
يدخلُ الطبيبُ إلى بيتنا فيقول:
تأخّرتم كثيراً.
من أجل هذا
أطمسُ التاريخَ الطبيَّ لأحبابٍ
لايُدْفَنُونَ حين يموتون
وأقنعُ نوافذَ غرفتي
لحظةَ أُغلقها بإحكامٍ
أن لديّ حداداً يخُصُّني
حين تندلع موسيقى أفراحٍ مجاورة.


الليل

فقَدْتَ الحِكمة

أضمُّ شَعري للخلف
حتى أُشبهَ بنتاً أحببتَها من قديم،
ولأعوامٍ،
أغسلُ فمي من بيرة أصدقائي
قبل الرجوع للبيت،
كما أني لا أصف اللهَ في حضورك.
ليس هناك مايستحق غفرانَكَ إذن،
أنتَ طيبٌ، ولكنكَ فقدتَ الحكمة
حين جعلتَني أُصدّقُ أن الدنيا مثل مَدْرسة البنات
وأنني يجب أن أزيحَ رغباتي
لأظلَّ أَلِفَةَ الفصل.

في حياد

سأفرغُ يديَّ من الأكاذيبِ المسكِّنة
وأحرقُ أمام عينيه
الصلصالَ الذي أُشكِّلهُ على مقاس أحلامه.
هو..
سيشير إلى الجانب الأيسر من صدرهِ
وأنا...
سأومئ برأسي في حياد المُمرِّضات.

يجب أن يُصدِّق،
قبل أن تنتهي غيبوبةُ التاجيّ
أن رغبته في الموت
لن تُخفي تشققاتِ الأَسْرة.

خانات

عادةً ماتكون النوافذُ رماديّة،
وجليلةً في اتساعها،
بما يسمح للموجودين داخل الأسِرَّة
بتأمُّل سيرِ المرور،
وأحوالِ الطَقس خارجَ المبنى.

عادةً مايكون للأطباء أنوفٌ حادّة،
ونظاراتٌ زجاجية،
تُثَبِّتُ المسافةَ بينهم وبين الألم.

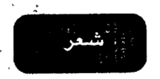
عادةً مايتركُ الأقاربُ
وروداً على مداخِل الحُجرات
طالبين الصفحَ مِن موتاهُم القادمين.
عادةً ماتمرُّ سيداتٌ على
مُربَّعات البلاط بلا زينة،
ويقف أبناءٌ تحت مصابيح الكهرباء
محتضنينَ ملفّات الأشعّة،
ومؤكدِيَن أن تمريرَ القسوة مُمكنٌ
إذا توفَّر لآبائهم بعضُ الوقت.

عادةً كل شيء يتكرر
والخاناتُ مملوءةٌ بأجسادٍ جديدة
كأن رئةً مثقوبةً تشفط أكسجينَ
الدُنيا
تاركةً كلَّ هذه الصدور
لضيقِ التنفس.

قد لايحدث

قد لايحدثُ
أن آخذ أبي في آخر العام إلى
البحر.
لهذا
سأعلّق في مقابِل سريرهِ
صورةَ مصطافين،
وشطوطاً ممتدّةً لجهاتٍ لا
أعلمها،
قد لايحدثُ أن يراها.
لهذا
سأكتمُ صوت تنفُّسي
وأنا أبلّل أطرافَ أصابعه بمياهٍ
مالحة،
وسأصدِّق بعد سنواتٍ
أنني سمعتُهُ يقول:
«أشمُّ رائحةَ اليود».

نوفمبر ٩٤



ديسمبر

ضاحى عبد السلام

ديسمبر الفتان - جبان
عرف شتايا بمقتلى..
وازاى يخش من الهدوم -
للعضم - للقلب الكليم..
يفتح بيبان امبارح المليان وجع
على سكة تايهة ورجل واحدة
بتبتدى بعد النهايات الكتيرة
الاكتشاف.
الفرق مش ف الطين اللى حاضن
صوابعها الصغيرة.
وللاتكتكات إسنان بريئة ف ليل
طويل.

ريحة التراب بعد المطر كانت تجننى
وتصحى زينب لو ف سابع نومه
تلحقنى
سألتنى مرة عن الولادة..
قلت لها هى الريحة دى.
مش كنا قبل الخلق طين..
والطين ده أصله تراب وميه..؟
تسكت وترسمنى على الحيطة
اللى ضرباها الرطوبة بدون عنين..
أسألها مين.. تضحك!!
تسألنى ليه ..أسكت!
صهد وحضن كل الحاجات من رعشة
جوانا
طين الشوارع والسما الغامقة
وبيوت حارتنا الميتة.
والرعشة غير رعشة زمان
والفرق حبك للشوارع

والشوارع مش وفية لخطوتك
صندل بلاستيك علم - ماعلمشى!!
وشوش ترابها باللى جوه الروح
ما كلمشى!!
كانت وفية لريح غريبه - مش حبيبه -
جرجرت وشك بعيد
ماظهرش وشى ع الحيطان
والرعشة غير رعشة زمان
والفرق أنا..
عيل عنيد ع السطح هد خيال مآتة
وقال للعصافير إنزلوا
القمح اللى يموت غنا.
ويعيش طليق.
ويفوت مسا على كام نهار
وأنا ف إنتظار جبريل يجيبنى بالبراق
لا انشق صدرى بايد ملاك
ولاجت بشارة
غير ايد عجوزة وبسملة
بتقول لى قوم..
"وآه يا حمال الهموم"
حمل الصبى شيله
مسكون جنانى الليل /مكتوب ف منديله
وجد النبى على نور إله
يا اااه
خرمت من عين الشيطان والبر الجيره
عشرين عروسه ورق.
لأجل الشتا مايروح
وتطير غناوى الروح

وأنا اللى حافظ م الغنا دواوين
وأنا اللى عارف م الحوارى صمتها
دقيت على كل البيبان
طعم الصفيح ف الدم طالع للضروس
بيهيج العصب الوحيد فيا /
يتبل ريقى بالسؤال..
مين اللى طلعها الفيران ويبا القطط
ويبا اللئيم كلب .. الفوايده.. الـ مش محايد

وايه مطيرها الشنط.. وأكياس ورق
على وش حاره بتبتدى طقس الفرق؟
أنفاسى..؟
وللا الريح بتكنس م الشوارع بصمة الإنسان..؟
وتزوم على وشوش البيوت..
جنب السكوت لحين البدايات البعيدة

ويا النهايات الكتير.
وأنا اللى شاهد ع الحياه والموت!!

يدخل ديسمبر بالوجع..
يطلع ديسمبر بالصديد..
وأنا اللى شاهد ع الشتا
ومانيش شهيد

شعر

حساسية

على الدكروري

(١)
السيفُ.. فراشة
والوردُ قتالْ
والوقتُ مبارزةٌ بالطَلّ
وبالذَوَبانْ

(٢)
الصمتُ شعوبِيٌّ النزهْهة
هل تضحكُ فى الممنوع سفينةَ نرْد؟
ريحاً ، وأياد، وقلوعاً
نثراً حَظّاً
النورُ تكاثُرُ رَمْلٍ يعلنُ
ثمَّةَ حَجْلٌ نحو مُربَّعِ غَمْضٍ عشوائىّ
والبوحُ مساحيقٌ.. للدهشة

(٣)
قضبانُ السكَك حريرية
والسيمافَورُ شهيقٌ ملتبسٌ بشمال دَمٍ
وترابٌ النبضِ سَيبْعَثُ سَقْطاً شيطانياً
وقطاراً أو
من زحزحَ هذا الصَدْرِ قليلاً
حتَّى يسكنَ سَقْفَ الخُطوةْ

(٤)
صخبٌ فى بدرونِ اللحظة
والجسد المشطوف علَى حَدّ الرؤيا
والموسيقى
نهرٌ فى أحبالِ غسيلٍ تلك



الريحةُ تلك الريحةُ تصفعُ ذاكرةَ التفّاحِ
وصـــدرٌ فى خزّانِ شـــقـــوقِ الشوف
يهيِّئ أنفاً وحصيراً
ويرفعُ ثوبَ بنفسجةٍ تتمرَّدُ فَرحاً
ثمَّ يقىءْ

(٥)

هذا ذيلُ النازيَّةِ
كـانَ من المـمكنِ أنْ يحـتجَّ المتعبُ جداً
تليت عنعنة للأحلامِ
فرقّشْ للعلمينِ مداراً
ثم اخْفضْ شفتيكِ خشوعاً
واقرأْ لمساً

(٦)

عصفورٌ كانَ يكشُّ كظلّ
أو يعتزُّ كمُوحِيَةٍ
ودقيقاً لايرحمهُ البردُ
يدحرجُ مثل صداعِ عمْراً
يحملُ قنينةَ وقدٍ وسيشعلها
برمادِ الوكْرِ

(٧)

مُنفتحاً كجنون دريٍّ
مُنغلقاً كعيون الأقدارِ
وليس شيوعياً محتداً هذا الخارجُ
والقمرُ الرابعُ إجحافٌ
شقَّتْهُ فراشاتٌ مبدعةٌ
بينَ القضبانِ هلالينْ

(٨)

مَحْضُ حـسـاسـيـة للورد وآخرهم
مازالَ وأقربَ راويةٍ
وملالٌ تقفيَةُ الأوطانِ
وشهقتُها
هلْ كانَ سعيراً بجناحين
فتنسى أنْ تنطفىءَ نتوءاً
حين انسلّتْ

شعر

البَنَّا

محمد عليوة

(١)

كل البيوت التى بانيتها فى مصر
كانت بتدعى لى
بالنسمة من بعد العرق
تبقى منديلى
بالشمس تصبغنى بسمار نيلى
وأنا ماشى فوق السقالات
ومصر فاتحه الرديوهات
على صوت "نجاة"
بتغنى "ع اليادى"
الذكريات حدفتنى ع النحيادى
ورد الجناين جرحنى
جرحنى ورد الجناين
وعبيره زى الخمر طوحنى
وقعت طرف الجلابيه لحقنى
"شكراً يا طرف الجلابيه"
وقعت ولايارب متهيأ لى
دوامة الأحباب
فى الدنيا بتغرقنى
ياغرقانين فى الحياة قبلى

وحياة غلاوة ابنى
لأبنى البيوت كلها
طوبة ورا طوبة
وأخلى مصر جدار
يسند نهار العروبه
وزى كل الشقيانين
هاشيل جميل القصعة والمونة

(٢)

وأغنى فوق السقالات
كانوا حبايب ، بس خانونا
كانت بيوت، وكنت بانيها
الله يعمرها بنفس أهاليها
الله يخليها
زمانها دلوقتى بتستر ولايا
زمانها صارت فى الجمال آيه
زمانها دلوقتى بتتشمس مع الملايات
وأنا لسه فوق السقالات
ومصر فاتحه الرديوهات
على صوت "نجاة"

السؤال

مصطفى نصر

- وما ذنب الولد؟
- هذه الأمور ليس فيها نقاش.
لم يتمالك يسرى نفسه، فصاح فيها:
-لقد تعبت من آرائك الغريبة هذه الأيام.
- لقد أراد الله هذا، ولا أملك إلاّ أن أطيع.
- أى طاعة هذه، إنه ولدنا فكيف نتخلى عنه؟!
حينذاك دخل الولد تامر مبتسما:
- أمى. أين كنت؟
ثم أسرع إليها فرحاً:
- إننى أنتظرك منذ الصباح.
أسرعت أنصاف بشد النقاب فوق وجهها ولاذت بالصمت.

يحس يسرى بالارتعاش، أشياء كثيرة داخله، تؤرقه. كلمات كثيرةيريدأن يقولها، لكن وجود الولد يمنعه.

أسرع تامر ناحية أنصاف، أمسك بيدها فسحبتها منه مسرعة،
- منذ أن ارتديت النقاب وأنت تخرجين كثيراً.

لمس يدها، فابتعدت عنه، ويسرى يتابع هذا وعضلات وجهه تتحرك فى عصبية من الغيظ. وهى تململت فى وقفتها.
- ما الذى يغضبك منى؟

تابعته بعينيها من خلف النقاب . ثم أسرعت إلى حجرتها وأغلقت بابها

خلفها. قال تامر:

-لماذا تبتعد أمي عني؟

أسرع يسري إليه، لمس شعر رأسه الناعم:

- أمك مريضة هذه الأيام.

صاح الولد فزعاً:

- مريضة؟! ماذا بها؟

ضمه يسري لصدره:

- لاتخف. هيا بنا نخرج.

* * *

لم تنجب أنصاف أطفالا، لا يدري أحد من السبب، هى أم زوجها يسري.

أهل الحي الذي كانا يسكنانه يعرفون هذا عنهما، يشاهدونهما وهما يسيران، تضع يدها في يده. تكاد تستند عليه في السير. ويعرفون أنهما يخرجان- هكذا- للذهاب إلى الطبيب.

أهل الحي يعرفون أيضاً محروسة، المرأة الحامل التي مات زوجها الشاب إثر حادث أليم أدى إلى اكتئابها ومرضها حتى صارت جلداً على عظم. مما أدى إلى دهشة الناس هناك، فكيف استطاع ذلك الجنين أن يصمد ويتماسك ويبقى في بطنها رغم كل ما حدث لها.

خرجت امرأة تسكن في حجرة مجاورة لحجرة محروسة ولولت وضربت على صدرها معلنة موت محروسة. وردد البعض أن هناك: "ارتاحت من اكتئابها ومرضها وأساها على الحبيب والزوج الذى ضاع فجأة.

قام أحد سكان الحى بكل لوازم الجنازة. وأراد أن يقيم صوانا كبيراً. لكن البعض قال له:

- ابنها اليتيم أحق بهذه الأموال.

واقترح مقترح- لا يذكره يسري الآن- بأن الولد الصغير الذى جاء قبل موت أمه بيوم واحد أحق به الأستاذ يسري والست أنصاف لأنهما لا ينجبان و "نفسهما" فى الخلفة.

تردد يسرى أول الأمر فى قبول المولود. لكن أنصاف فرحت وأسرعت إلى حجرة محروسة فوق السطح حيث بعض الجارات يقمن بلوازم الطفل. فواحدة أرضعته من صدرها. وأخرى ألبسته ملابس ابنها القديمة. قالت أنصاف:

- أريد أن أرى الطفل.

(يرددون فى الحي أن الطفل الذى ليس له فى الدنيا سوى يومين. توقف عن الرضاعة، ورفع عيناه وأطال النظر إلى أنصاف. وأن ذلك جعلها تزداد تعلقا به. فأخذته إلى شقتها) وكتبت اسمها فى شهادة الميلاد على أنها أمه. وكذلك فعلت مع اسم الأب.

وكبر الطفل بين أحضان أنصاف. كانت تبكى إذا ما ارتفعت حرارته. فتضمه لصدرها جزعة:

- ياحبيبى يا ابنى.

فإذا ما رضع وشبع. يصمت وكأنه قد تخدر. فتضمه لصدرها وتسرع

مهرولة- أحياناً- دون شبشب فى قدميها. فتدق أبواب جيرانها فى الدور الأسفل:

- الولد لا يتحرك.

وتأخذه الجارة منها. فتربت على ظهره. فيتجشأ الولد ويبكى ويتحرك.

ألحت أنصاف على زوجها ليتركا الحي الذى يعلم أن تامر ليس ابنهما. ويسكنا حيا لا يعرفهما فيه أحد. ووافق يسري بعد أن أحس بأنها محقة فيما تقول. فالأولاد قد يعرفون من أهلهم. ويخبرون تامر بطريقة أو بأخرى.

لقد أصبح تامر جميلاً. قامة مديدة مع قوام ممشوق. وشعر مسترسل. كما أن أنصاف تأتى له بأغلى الملابس وأجودها. فقد كان الولد "قدم الخير" على أنصاف ويسرى فاغتنى يسرى بعد أن ترك وظيفته وعمل فى التجارة.

* * *

يسرع يسرى بسيارته مخترقاً "طريق الحرية". لا يدري إلى أين سيذهب. إنه يقترب الآن من "ساعة الزهور" بالشلالات. كثيراً ما "تصوروا" (هو وتامر وأنصاف) أمامها. كانوا فى وئام. أسرة مطمئنة سعيدة. إلى أن حدث ما حدث:

ذهب يسرى مع أنصاف إلى أحد المساجد قابلا الواعظ المشهور وتحدثا معه.

كثيرا ما ذهب يسري معها إلى المساجد: السيدة والحسين فى القاهرة والسيد البدوى فى طنطا والدسوقى فى دسوق. فى كل مرة كانت أنصاف تبتهل إلى الله فى خشوع طالبة أن يحمى زوجها وابنها وأن ينجحه فى المدرسة لكن هذه المرة بهرت بالواعظ وشاركت أتباعه الكثيرين إعجابهم به.

تغيرت انصاف شيئاً فشيئاً. أصرت على ارتداء الحجاب. وتابعت دروس الواعظ للنساء. لم يفتها درس واحد منذ أن قابلته.

فى أحد هذه الدروس تحدث الواعظ عن التبنى فى الإسلام. وحكي عن زيد بن حارثة الذى أراد النبى أن يتبناه. إلى أن جاءه أمر الله بأن ذلك ممنوع فى الإسلام.

أحست أنصاف وقتها أن جسدها كله يهتز، وعرق بارد يتساقط داخلها. فتامر ليس بابنها. إنه ابن محروسة التي ماتت بعد ولادته بيوم واحد. وابن الشاب الذى مات إثر حادث أليم.

معنى هذا أنها قد أخطأت- هي وزوجها- عندما نسبا الولد إليهما. كان يجب أن يظل ابن أمه وأبيه الحقيقيين.

كادت تحكى للواعظ حكايتها مع تامر. لكنها خافت أن تتسرع وتفسد كل شئ.

سارت فى طريقها إلى سيارتها التي تقف قريباً من البحر. لقد حملت

الطفل- تامـر- وهو ابن يوم واحـد لا أكثر. كان لحمة حمراء كما يقولون. ومنذ ذلك الوقت أصبح ابنها هي التي نظفته وأطعمته وسهرت على راحته حتى أصبح جزءاً منها. تستذكر له دروسه وتوصله بسيارتها إلى لجنة الامتحان.

كثيراً ما تساءلت ألو كان ابنها حقيقة. أكانت ستحبه كل هذا الحب. أيمكن أن تتخلى عن ابنها بهذه السهولة؟!

ألحت على زوجها بأن يعيد الحق إلى أصحابه. وأن يدعو الولد باسم أمه محروسة وأبيه الذي مات والذى لا تعرف اسمه للآن. فصرخ يسرى فيها:

- وماذا سيحدث للولد عندما يعلم بأنه ليس ابننا؟!

- لكن الواعظ قال....

- لست على استعداد لأن أعرض ابني لهزة عنيفة كهذه.

لم تستطع أنصاف أن تقنعه. ولم تستطع أن تفرض عليه رأيها. فهو شديد التعلق بالولد. منذ أن انشغلت بالمسجد وصديقاتها هناك. لم تعد تهتم بتامر كما كانت. وحل يسري مكانها فى ذلك.. فهو يأخذه فى سيارته بعد الظهر. يجلسان في النادى، أو يذهبان إلى السينما أو المسرح. ويعودان يضحكان. لكن الولد لا يرتاح لأحد مثلما يرتاح إليها. طول بقائه مع يسرى وهو يذكر أمه ما الذي يشغلها هذه الأيام. لقد تغيرت وأصبحت دائمة الشرود وكأن أمراً يشغلها ويقلقها.

* * *

ثم انتقلت إلى مرحلة أخرى. فقد أقنعنا الواعظ بأن المرأة كلما توغلت في الدين وخاضت فلابد من أن تبتعد عن زينتها وحرصها على أن تبدو جميلة أمام الآخرين. ليس من الأهمية أن تبدي زينتك لصديقاتك من النساء. الجمال هو جمال الإيمان. وأن النقاب هو الأقرب إلى أخلاق المؤمنات والأقرب إلى الله سبحانه. فتنقبت أنصاف وأخفت وجهها.

وذات يوم كان الواعظ فى أحسن حالاته. فقال عن التزام المرأة بحدود الله. وأنها لا بد من أن تخفي زينتها إلا لزوجها، وقتها تذكرت أنصاف أن الولد تامر ليس بابنها ويجب أن تخفي وجهها عنه. فلقد كبر الآن. ثلاثة عشر عاماً وقامة طويلة تبديه أكبر من عمره.

لقد وصل الولد لعمر الرجولة. وإذا لم يصل فسنوات قليلة ويصبح رجلاً، ووقتها سيتذكر ملمس جسدها.

واجهت أنصاف زوجها فجأة ذات مساء. والولد تامر فى حجرته (تعرف أنه مازال مستيقظاً. تسمع صوت الموسيقى التي يسمعها:

- يسري لابد أن ينتقل تامر إلى بيت آخر.

- ماذا؟!

- إننى أخاف على نفسى من الفتنة.

- تخافين على نفسك من ابنك؟

- إنه غريب عنى.

- لم أعد أطيق تصرفاتك هذه.

- إننى لم أخرج عن حدود الدين والشرع.

- الولد أصبح مثل ابننا تماما.

أعلم . وكم يؤلمنى هذا لكن العواطف ليس لها مكان هنا.

- وأين سيذهب؟

-فليعد إلى أهله. فلديه أعمام وأخوال.

- لن أستطيع احتمال هذا البيت دون ابني.

- هو ليس بابنك. وهذا حرام.

- حرام. لو لم نأخذه صغيراً ونرعاه. ماذا كان سيحدث له. وأنت ترين الاطفال المشردين فى الشوارع.

نام يسرى ليلتها وهى كما هي على فراشها. تسمع صوت غطيطه الذي يعذبها. ليتها تنام مثله لكنه تركها للحيرة. هي تحب الولد وتتمني أن تستمر حياتهم هادئة مستقرة كما كانت. أن ترى تامر كما ودت من قبل. أن يكون طبيبا ناجحاً أو مهندسا. بل تمنت أن تراه زوجا. وتقبل زوجته. وتحمل أطفاله بين يديها. لكن ماذا تفعل والواعظ قال كلمته. وهى تثق به. وتعلم أنه يقول الحقيقة. لابد أن تنسى آلامها. وتدوس على قلبها. وتكبت عواطفها.

* * *

دخل تامر حجرة أنصاف فى الصباح وهى نائمة. بينما يسرى فى الخارج. كان الولد يبحث عن شئ يخصه فى الصوان المجاور للسرير. سار على حذر خشية أن يوقظها. فقامت فزعة. صرخت:

- اخرج من هنا. اخرج.

فزع الولد:

- ماما ماذا بك؟

- لست بأمك. اخرج.

كانت تبحث عن شى تستتر به نفسها. الغطاء ثقيل ولا يصلح لذلك . كما أنها تقف فوق السرير ولا تستطيع رفع غطائه ليغطيها. بكى الولد.

كانت ترتعش وكأنها محمومة.

- ماما . هل أنت بخير؟

- سأكون بخير لو خرجت.

الولد جزع عليها. يقترب منها يريد أن يحميها من هذا الخطر الذى يحيق بها:

- ما الذي يغضبك منى؟

حينذاك دق الجيران الباب. بعد أن سمعوا صوتها عاليا. فأسرع تامر إليهم:

- أمى ليست في حالة عادية. إننى أخاف عليها.

أسرعت جارة من الجارات إليها:

- ماذا بك يا أم تامر؟

- الولد دخل حجرة نومى وأنا نائمة فيها.

- وما الذي يغضبك. ألست أمه؟!

تلعثمت. أرادت أن تقول "إنه ليس بابنى " لكنها لم تستطع.

التفت النسوة حول تامر. حكى لهن ما حدث فى دهشة. طالبا منهن إنقاذ أمه التى تتصرف وكأن شيئاً يطاردها. أسرعت الجارة التى حدثت أنصاف. وأخذته إلى شقتها:

-لا تخف ستهدأ أمك بعد قليل. وستعود كما كانت.

عندما جاء يسرى أخبرته الجارات بما حدث. أسرع إلى تامر وضمه إليه جزعاً.

- هل أنت بخير؟

- المهم أمي . إننى أخاف عليها.

انشغل تامر باصدقائه أولاد الجارة. وهمست المرأة ليسرى:

- زوجتك مريضة. لا بد من عرضها على طبيب نفسى.

- ليس هناك داع لهذا. ستهدأ هي بعد قليل.

أسرع يسرى إلى أنصاف التى صاحت فيه متحدية:

- لقد مللت من هذا . أما أنا أو تامر فى هذا البيت.

قال فى أسى:



بنـــت عـــم حامـــد

خالد السروجي

مسكينة ليلى بنت عم حامد، يأتينى صوتها فى المساء تصرخ من ضرب الوحش حامد.. حامد بواب العمارة المقابلة ليس وحشا، أعنى أنه ضئيل الجسم جدا بل ويذكرنى منظره بفأر مذعور دائماً ولكنه يتوحش فى المساء عندما يضرب ليلى... وأستطيع أن استنتج بسهولة أن زوجة حامد وراء طقوس الليل الوحشية التى لاينافس انتظامه فيها سوى فرض العشاء... أتعاطف مع ليلى دائماً وأهش فى وجهها إذا ما ظهرت فى شباك بدرومها الواطى جدا بحيث يلامس أرض الشارع، وأحث أختى على التنازل لها عن بعض ملابسها القديمة نوعا، والترفق فى معاملتها... ضئيلة جدا مثل عم حامد هذه البنت، تجافيها أمارات الأنوثة، تكسو وجهها تعابير ذلة ومسكنة تشعرنى بالرثاء ولكن دهشة غاضبة تتقمصنى عندما تخبرنى أختى بما يدور .. عجبا أنا أحب ليلى؟ بل وألقى لها خطابا غراميا أثناء مرورى بحذاء شباكها.. والأكثر من ذلك أن أحداهن قد اطلعت على نص الخطاب.. بالقطع لم اسأل أختي كيف تأتى لها العلم بالأمر، فأنا أعلم بوجود شبكة معلوماتية تضم بنات الشارع وتسعى إلى تحقيق مبدأ اشتراكية المعلومات بدءاً من الأخبار وانتهاء بالأسرار.

ولكننى عندما راحت الدهشة،

وتلاشى غضبى الهش، بدأت أستمتع بما ترويه أختي حول هذا الموضوع، بل وأحثها على تصيد آخر الأخبار، وإن كنت قد امتنعت عن أن أهش فى وجه ليلى بل وأتحاشى الوقوف فى البلكونة خشية تأويل الأمر... ولكن أجدني أشارك فى الحكاية كمتلقى باستمتاع وفضول شديدين، وأختى تواصل تزويدى بآخر أخبار علاقتى مع ليلى التى غاصت فى الحب بكامل جوارحها، كما لاحظت البنات سرحانها الدائم وحالتها الحاكمة وهى تردد بعض عبارات الغرام التى أبثها فى خطاباتى، وشعور الظفر الذى يحتويها حينما تخبر بعضهن بعزمى على أن أتزوجها فور تخرجى من الجامعة رغبة منى فى إنقاذها من براثن عم حامد ودسائس زوجته.

مرة واحدة فقط هى التى خالفت فيها الحظر الذى فرضته على نفسى بالوقوف فى البلكونة، وكانت ليلى فى شباكها الواطى، وقد بدأت رادارات شديدة الحساسية تتقاطر على البلكونات المنتشرة على طول الشارع، كنت على وشك الانسحاب عندما لمحت بطرف عينى البنت ليلى تنظر نحوى وهى ترد على ابتسامات وايماءات لأفعال وحركات لم أقم بها أصلاً، وهو ما جعل الرغبة فى الضحك تتفجر بداخلى. ولكن الرغبة قتلت داخلى قبل أن تظهر فى تجليها الأخير، بفعل شعورى بحصار الرادارات شديدة الحساسية وهو أيضاً ما عجل بانسحابى بحيث لا يثير الريبة.

ولكن اللعبة وصلت إلى قمة أثارتها، بحيث يتحتم ايقافها وبشكل حاسم، بعد أن أخبرتنى أختى بأن الساعة السادسة بالضبط هو أول ميعاد لأول مقابلة لى مع البنت ليلى، وكان محتما أن تنهى المسألة بشكل أقرب إلى العلانية، وهو ما جعلنى أقف فى البلكونة بملابس البيت ابتداء من الخامسة والنصف... ومع اقتراب السادسة بدأت الرادارات تتقاطر على البلكونات ثم ظهرت البنت ليلى فى شباكها الواطى وقد تزينت ولبست أفضل ثيابها وارتسمت على وجهها ابتسامة مرحة، ثم بدأت ألاحظ ازدياد توترها مع اقتراب السادسة التى ما ان حلت حتى لمحتها تنظر نحوى بقلق شديد، تحول فى لحظات قليلة إلى تجهم، ثم نظرات منكسرة تطوف على رادارات البلكونات، ثم اختفت فجأة من الشباك الواطى، مما جعلنى ازفر بارتياح لانتهاء اللعبة وعودة الأمور إلى نصابها، وكنت استعد بينما تستعد الرادارات المنتشرة أيضاً لمغادرة البلكونات، عندما لمحتها تعدو في الشارع كأنها تريد اللحاق بموعد ما.. وكانت منطلقة وسعيدة.

قصة

تفاصيل من الليل والبكاء

عاصم راسم فهمى

«لأن لك القوة والمجد إلى الأبد آمين"

دخل الغرفة ليقف مهزوزاً فى الناحية المتكدس فيها الظلام، معطيا ظهره لنور الكوة التى كانت ترش نورها على وجه المسيح. تمتماته خافتة وحركاته مضطربة.. أمسكت بذراعه، وأشرت ناحية السيد.. تراجع مبغوتا وهو يرنو إلى وجهه المضىء بنظرات خجلة.. سجد قبل أن أقسم له أننى كنت كاذبا أيضاً، كنت أجفف دموعى وهو يبكى بمرارة ويصلى.

* * *

"... اغفر لنا ذنوبنا كما نغفر نحن أيضاً..."

هممت بالصعود إليها، كان هو ينزل درجات السلم هزيلا، والباب الذى أعرفه جيداً سمعته يقفل ليصد بقايا ضحكتها الوهاجة.. رجعت إلى الوراء بعد أن سدد لى نظراته المتسائلة المخذولة .. أمسكنى الحائط.. اقترب.. أراقبه بعينين يلونهما الاتهام والرجفة.. قبض على كتفى.. شعرت بكفه يضعف وجسمه القوى تعتريه رعشة تدنيه من السقوط. الظلام يدوس بقدمه البيوت والجارات ، النور خافتا يأتينا من خلف الأبواب المغلقة فيجعله مسخا يقف أمامى صوته الغليظ يجتاح سمعى مشوها على غير عادته.

– إذن تعرفها.

دون عناء أبعدت كفه بحسرة.. خرجت راكضا فوق ظلام الشارع وهو خلفي يلاحقني بنظراته المنكسة.

"... خبزنا كفافنا أعطنا اليوم..."

نعم هو المسيح يقف قبالتنا باهتا ومستندا بالحائط الطيني، رافعا كفه مضموما ناصبا عليه السبابة والإبهام.. وساكنا.. يحيطنا بقدسية صمته، الكوة ترتفع عن رأسه، يرتمي منها الضوء فترسمه على الحائط المواجه مربعاً مضيئاً، يعلو وينخفض في مسافة قصيرة تبعا لتأرجح نور النهار والليل.. والغروب يأتي ضوؤه المحمر منتحرا على الحائط وأشلاؤه تقسم علينا نحن الواقفين في تضرع. أبي في المقدمة، أمي وأخوتي خلفه.. يسجد.. يسجدون.. يرنم حتى يرسو الصمت في ى قاع الغرفة.. أخي الأصغر يختلس النظر لي ويبتسم في وداعة عندما يراني أتسحب من طابور الصلاة ، في الخارج سمعت صوت أمي متهدجا وأخوتي يرددون ببطء... آمين.

عيناه غير المرتاحتين، كانتا تجولان حولي، بعد أن أقسمت له أمام السيد.. اقتربت أمي حاملة علبة البن.. رفعت أختي الصغيرة الفانوس ليواجه رأسي وأنا جالس على الأريكة متوترا.. شدتني أمي إلى صدرها وهي تسأل أبي في لهجة تعبثها الريبة.

- وأنت تعرفها...؟

حشت جرحي بالبن ثم ربطت رأسي بمنديل شعرها، وهو كان يقسم لها بصليب يسوع الطاهر، وأنا ذاهب في نوبات الألم.

* * *

نزل الليل فوق تراب الشوارع، عتمته تدق أبواب الناس.. وصديقي يمشي في سكته متلصصا وأنا خلفه متردد.. يشعر بي، فيتوقف حينا ليحفزني.. يدخل ثم أدخل قابضا على القروش القليلة في جيبي. هي عالم كبير من النشوة.. أعطيها القليل، فتسحبني واثقة من خجلي لتضعني أمام منازل دهشتها.. صغيرا أحبو في صدها.. تلمني وتشعلني بأنفاسها نارا تطفأ عندما أخرج ثقيلا بارتعاشات الندم.. في طريق الرجعة، يوقفني صديقي، يخبرني أنها أوجاع المرة الأولى.. أنهره.. يتركني. المشوار إلى بيتنا طويل ومزروع بهامات الأشباح وظلال المباني.. للشتاء برد قاس يعصر بدني ومخالبه تنهش الجراح المثقلة. لم أدق وفتحت أمي بابنا.. رفع كفها النحيف الفانوس إلى وجهي.. ضمتني بنظراتها المحبة وسألتني.. تركتها وهي تنفخ هواء صدرها الضيق في شعلة الفانوس.. دخلت.. الغرفة مظلمة.. فقط الكوة ثقب من النور يطل على السماء ويرسم على الحائط المقابل

مـربعـاً من ضـوء الليل.. بحـثت عن المسيح وسجدت عنده.

* * *

«للمذنبين إلينا ولاتدخلنا في تجربة..»

أمي تنتظره ، يثقل عينيها النوم والقلق، وهو يتأخر.. تتربع فوق العتبة التى أمـام باب الدار تمـيل برأسـهـا وتغلغل نظراتها في ظلام الشارع بحثا عنه، يتـأخـر فـيـهـزها النوم الثـقـيل وشيطان الانشغال، تمسح عينيها من النعس وتركنهما عند أول الشارع.. تلم حصـيرتها وتدخل مطمـئنة لما يهل بطيئاً من بعيد. حين كانت أمى تبكى وأبى يلطمـهـا، اسـتـمـرت تسـاله ودام يضربها.. أنا جالس أذاكر وأتابعهم على ضوء الفانوس الشحيح.. زاد سؤال أمى إلحـاحـاً وزادت قـسـوتـه.. وقـفـت جـرى أخـوتى، جـمـعـتـهـم فى صدرى وهم يقطعـون بكاءهم إلى همـهـمـات ويتـهـتهون فى وجل .. ذات الليلة قدمت باردة وعـجـلاتهـا تمـر فـوق عظامنا بمهل..

انزوت أمى في الغرفة المجاورة وهى تنتحب، بكاؤها نسمعه خارا وأبى يشرب الشاى والسجائر في نهم ويسبنا أجمعين.. تقرفص أخوتى معى فوق الأريكة، العرق الغزير يلصقنا جسميهما ببعض. أدرك أن الليل لايطول ورغم بلادة الظلام لاح الفجر من الكوة ، ليدهن نورها الهادىء المربع المعتاد فـوق الحـائط، انتـصب أبى كـعـمـود الانارة، المظلم عند ناصـيـة شـارعنا وانزوى فى ركن يسوع ليـقف أمـامـه خاشـعاً. كنا لانرى أبى واضحـاً ولكننا نعرفـه واقفا يصلى وأمامـه المسيح والضوء خلفنا على الحائط.

* * * *

عند البـاب أحصى نقـودى القليلة. فتحت.. أغلقت الباب ووقفت أراقبها.. تتـمطى.. اقـتـربت مـتلهفا.. ونتـمـدد.. لوجـهـهـا ضـحكة غـجـرية تثـيـرنى وتريحنى... أضم لحـمـهـا .. أقـبـلها تقـبـلنى.. وأسكت، أبص لعـيـنيـهـا الصافيتين وأهمس

- ألا تصلين...؟

سؤالى يسقط عليـها جدبا.. فـتلم ضحكتها من استدارة وجهها وهى تدس نظراتهـا فى حـجـرها العـارى وتردد مرات

- أصلى...!

استطردت وعـادت لبـهجتـها معى.. كنت أحكى عن أبى وأمى وأخـوتى.. والمسيح.، وعن بيتنا المظلم الضيق الذى تدفنه المـبـانى العالية، وهى تداعب زغب صدرى وتقبلنى.

السيجارة بين أصابعى متوهجة.. دخلة أبى أتوقعها.. ألقيت بها ودهستها بقدمى.. الغروب لم يحن بعد، والضوء يسيل على الحائط ويتشرنم بين زوايا

البيت شاحبا.. دنا مني ولما تعرج وجهه من الغضب ظننت أنه لمح مؤخرة السيجارة أسفل قدمي.. مال على بوجهه، ظهرت بثور جبهته مبللة بالعرق.. برزت عيناه وهو يصرخ

– أتزني..؟

كوب الشاي لم يؤلمني لحظة ارتطامه برأسي، وتألمت من انفلات الدهشة في أعصابي. هرولت أمي على زعيق أبي المرتفع.. عندما أخبرها صرخت وهي ترفع يدها إلى وجهها في حركة متقاطعة.. مسكت رأسها بكفيها ومالت يميناً ويساراً.. التف أخوتي حولنا متوجسين.. بقايا الشاي تنحدر من أعلى رأسي في خطوط مستقيمة بجانب الدماء الساخنة الغزيرة.. للدم رائحة نفاذة، أمدت جو البيت بحالة من الهياج. اتجه إلى الناحية الأخرى.. أعرفه عندما يتجه إليها، يأتي غولا حاملا الخرطوم القصير. أمي تولول وهو يتقدم فرعونا نحوي، نظراته المسعورة تربطني بسياج من الجمود سدت أمي طريقه متوسلة.. ألقاها جانبا.. يده تمسح جبهته وتمر بعينيه حتى تستقر ماسكة شعر لحيته المهمل. انكمش أخوتي في الركن البعيد وهم يصدرون نشيج بكائهم المكتوم، وهو يتقدم وأنا أقسم له نافيا. كانت الدجاجة الوحيدة، تقف فوق الفرن، وترقبنا بجنب من وجهها. بعد أن ارتميت في فضاء الشارع جريت حاملا خوفي، ودبيب قدميه من ورائي يأتيني ثقيلا فيسكت صمت النواحي. أمسك بتلابيبي. ومشينا، وكلاب الشوارع الطويل بنبأحها الطويل الحزين.

* * *

... لتكن مشيئتك كما في السماء.. كذلك على الأرض..

– ناس شاهدوك عندها

وزماتي أمام المسيح.. كانت الظهيرة والنور يصل إليه عليلا. حدجت فيه.. الغبار الكثيف يغطي وجهه ورداءه.. كفه المضموم أراه ظلا يطل منه السبابة، والإبهام من وراءه يقف ثابتا وكأنه يشير لي أو لأبي. ركلني ثم لطمني. أمسكت يده الناشفة ذراعي وهزني. نظرت ناحية السيد باحثا عن عينيه. تخلصت من قبضته واحتميت بظهر أمي الواقفة في سكون.. اقترب منا وهو يزوم.. بعدت أمي، والتصقت بالحائط المواجه للكوة. قبضة أبي قوية، تخيفني وتؤلمني. عندما خرج صوته متشنجا وكلماته نيئة.. أقسمت له نافيا. كنت مواجها لنور الكوة الذي يسقط على فيبرزني في ظلام الغرفة ككائن منبوذ.. حدقت ناحية المسيح فتبينت عينيه وسبابته التي كانت تشير لي أو لابي، نكست رأسي وتحسست بجرحها الغائر خطوط الدماء الناشفة فوق وجهي.



وقع أقدامه يدوى فى سكون الليل.. يتابعنى مترددا وأنا أعدو مصرا. الكلاب تنبح والبكاء حبيس يزعق فى صدرى. الطريق خالٍ وقمر السماء منتشيا كان، يتمدد ظلى أمامى نحيفا ومعوجا. فتحت أمى الباب. لم أدخل خائفاً كعادتى وكانت تذبحنى سكين الذهول وتجلدنى الخطيئة. دخلت باحثاً عن حضن يسوع.. سدت العتمة عينى. فقط الكوة مازالت تدفع بنورها إلى الحائط. لا أراه لكننى أعرف أنه موجود.. واقفا.. تقدمت إلى السيد ومسست زجاج الإطار الكبير المترب.. نزعته من الحائط وحملته متجها إلى المربع السماوى الذى ترسمه الكوة على الحائط المواجه، مسحت وجهه ورداءه من طبقة الغبار الغزيرة. فى الضوء ظهر وجه المسيح طيباً ونظراته ترقبنى . سمعت أبى يحمحم فى الخارج.. كنت ساجدا يغسلنى بكائى وأصلى لنا.

"أبانا الذى فى السموات يتقدس اسمك.."

من أقلام العدد القادم

د.نصر حامد أبو زيد/ د. ماهر شفيق فريد/ اعتدال عثمان/خيرى شلبى

(١)

شيرين أبو النجا:
أرى الحصى والرمل

شيرين أبو النجا صوت جديد فى عالم قصيدة النثر.. صوت امرأة قادمة من أعماق القرون حين كان البدء، تتبادل الصفات بين ذاتها والطبيعة، يغرق السؤال الذى لاتطرحه فى الصمت، ترى العالم كحالة تشكل، فيلعب اللون والظل ألعابهما فى مفرداتها، يحل تشيؤ العالم الخارجى - المنفى فى الروح، فيحاصر فوضى الجنوب ويترك المرأة أشلاء عاقلة مشدودة دائماً إلى القاع تتنفس هناك حيث الطاعة والامتثال فى حجرات النساء فى الحرملك العصرى إذ الرجل الباكى خرافة.

تمسك شاعرتنا بلحظات التحول البطىء أثناء حدوثها فتهرع إلى حلم الإنسان الأول بأنسنة الطبيعة ومصادقتها واللعب معها وهى تتحول إذ الكمال موت «وكمال الاستدارة مراوغة» لأن إيقاعاتها المتوترة الاكتمال أبداً، وهى ذاتها فعل الكتابة المفعم بالتوترة والانشغال بالمجهول.. بإنه توتر ما قبل الانفجار الذى يتجاوز الأنثوى ليحيل إلى العالم الراكد القديم الذى يشد إليه روحا توّاقة للفوضى إيقاعها المسنون مشرع ومندهش فى مرآة الركود، تندفع زوبعته للإرتواء من الذات فى رحلة دائرية تبدأ منها وتعود إليها لتصبح الحرية القصوى قرين، الشجن الخالص وعدو الاستكانة وروح

الصهيل لفرسة جامحة غير هيابة
متفردة وهى تتعبد فى محراب الوحشة
وكأن العالم قد خلا إلا من فوضاها.

ف.ن

حضارة

قادمة أنا من حضارة الأسئلة
لا أستطيع أن أحول علامة الاستفهام
إلى جملة خبرية.
تصهل الذات التى فى الداخل معلنة
التمرد على حصار الأسئلة
من باب تغيير الأيديولوجية أطرح
أنا سؤالاً واحداً:
لماذا تسألون؟

١٣/١٠/١٩٩٤م

هل قررت..؟

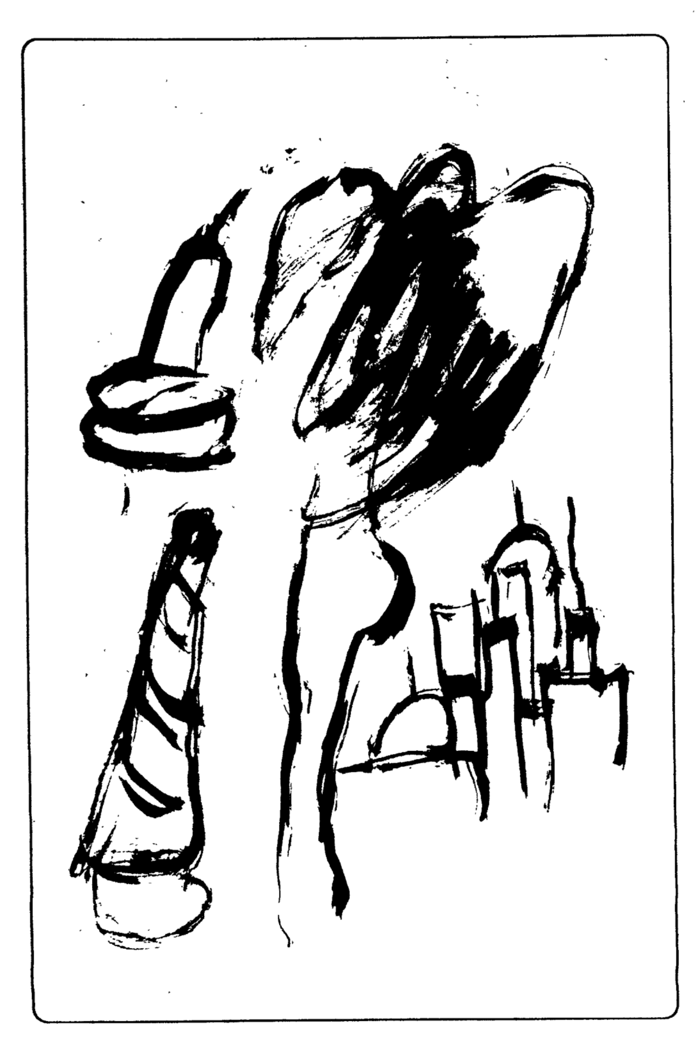
كلما شخصت ببصرى نحوك
تأكدْ أننى أخبىء الدنيا فى دمى
إذا شخصت ثانية
اعلمْ إننى لن أبوح بما ابتلعته
الشخوص الثالث نحو الدائرة
السماوية
تساؤل هو:
لماذا أمسيت ذهبياً
وقد كنتَ فضياً؟
هل قررْتَ أن تغير لونك أخيراً؟
١٩٩٤/٩/٢٦

طفل مشبوه

عاصفات غضبٍ تجتاح أرضى
عاصفاتٌ لاتهب إلا على الثوار
تقتلع أحكامى من الجذور
يتهشم صندوق الزجاج
تصدح موسيقى التراب
معلنة ميلاد طفل العاصفة
دائماً طفل مشبوه
لقيط
يرى العالم من خلال أصابعه
ولايرى الفوضى التى أبدعها.
١٩٩٤/٩/٣٠.

رهان

فى المقعد الخالى على يسارى
اقتحم غربتى بفنجان من القهوة
فى الغرة البيضاء
حشدت رهانى الأخير
فاجأته أن القمر ذهبىٌ
وأن الرجل الباكى خرافة
أفترش أوراقه وأفضى بمكنونات
كتبه.
أخبرته من زمرة اللامذهب
لامذهب فى البوح
لامذهب فى التنفس
سجدَ فى محراب الوحشية
وعندما علم أننى أكتب الدنيا بلا
ألوان



أشهر فى وجهى سيفَ اللامذهب
هل خسرتُ رهانى الأخير؟

١٩٩٤/١٠/١٧

فى القاع

التنفس فى القاع أعمق من السطح
فى القاع حيث مجرات النساء
أشاركهن اللغة والسلالة
فى القاع دائماً الألوان هوية
الحروف متناغمة بخط كوفى يتعبد
ويصلى
فى اللاحرب
وفى القاع أسترد ملابسى
أرى الحصى والرمل
أتركهما فى سلام
فقد تركانى
فى القاع أتنفس.

١٩٩٤/١١/٢٦

من شىء إلى شىء

شىء مايوجه دفتى
يتحكم فى نبرتى
يقبض على يدى ويعصب رأسى
يصبح حاجزاً بينى وبين الأصوات
شىء ما بداخلى يتحول من شىء
إلى شىء
وفى لحظة الكمال
يتشكل انفجاراً هادئاً
فتكون نهاية تماسك مجنون
وبداية أشلاء عاقلة.



أمل الصريدى: العالم المعفّر بالتراب

«أمل الهريدى» صوت جديد فى قصيدة العامية، تزرع شتلتها الخاصة فى الأرض التى مهدها عبر نصف قرن كل من بيرم التونسى وصلاح چاهين وسيد حجاب وفؤاد نجم وعبد الرحمن الأبنودى وآخرون. تكتب أمل من البداية قصيدة مكتملة تستمد إيقاعها من عنصر الدراما حيث شراسة المواجهة بين المهمشين وسطوة الأمن، وتنسج صورها من مفردات العالم الشعبى المعفر بالتراب، القابض على جذوة الحياة رغم البؤس والمهانة التى تسيل دمعة بلون الدم كما يراها الراوى الذى يحكى المشهد ويشكل وجوده الضمير الاحتجاجى الكامن، القوة المحتملة الغافية للجوع الذى يلون القصيدة كلها وكأنها حالة قهر خالص.

ف.ن

وجوه على الرصيف

(١)

بياع لمون شايل كتفه غلق
وابنه الصغير ماشي جنبه يسنده
على جسمه شايل جلابيه مهر بده
تعب العجوز.. قتله القلق
إزاى هيرجع للعيال آخر النهار
نفسه سأل.. ليه اللمون سوقه كسد
رحمه على زمن العدد..
الفكر هد الجبل وأعياه الكلل
سند العجوز ضهره لجدار
واطنطط ابنه ع الرصيف
ببلنيم ف شقاف القلل
وصل العميد.. كب الغلق
وجرى اللمون وسط الطريق
وادحرجت دمعه على خد العجوز
دمعه بلون الدم الأحمر تلهبه
عملت حريق.. ولع فى جوه القلب
وإن كان يعجبه
وإن حتى لوما يعجبوش راح يعمل إيه
حكم القوى
كلمة عذاب ما اسمَعتهاش
لكن قريتها على شفايفه ملهلبه

(٢)

انت ياواد
نده العميد على شاب قرَّب ع الرصيف
قمت أتلفت
بصيت لقيته ولد خفيف
عمّال بينده من هنا.. ينقل هناك
بشماله شايل ملبوسات
شربات حريم فساتين بنات بناطيل ولاد
فين اليمين.. سألت
ورجع لى الجواب
بصيت ما لقيتش لدراعه أثر
ولاشفت غير كم القميص
والواد بينده ع البضاعة بصوت أليف
كان فيه زبون عمّال يفاصل ف التمن
لما لمح طيف العميد قام اتنفض
مد العميد كفه على صدغ الولد
دا مفيش سلام كدا ف البلد
احنا سلامنا الإيد ف إيد
لكنه يا ابه سلام عميد
بس احنا جهلة ف السلام جهلة أكيد
طاطى الولد.. ما قدرش ليه يرد السلام
أصل السلام محتاج يمين
كل إللى عمله أنه مرة واحدة قزح بعيد
وفى لحظة عن عينى اختفى

(٣)

وفى ركن مزوى بعيد قوى
قعدت صبية وحزن دهر بأكمله



على وشها
وولد صغير عمره. يجى يادوب سنة
عمّال يشد ف شعرها
الجوع قرص بطنه صرخ..
شدت دراعه وحطته على صدرها
بقوا حته احدة ولتلزق خد الولد على
خدها
رقد الولد ببلوك ف بقه جلد ناشف
لم وجد شىء يرضعه
حط الولد صابعه الصغير ف الحنك
فاكر صوابعه تشبعه
كانت بتنده
نعناع يا بيه.. نعناع ياست..
مديت إيديه بالشلن
ناولتنى باكو وتمتمت.. ما دريتش
قلت لها إيه..
قالت.. ولكن مره واحدة اتلجمت
لما العميد جه شدها
نعناعها بالرجل اتهرس
ضاعت فلوسها.. مش مهم
ما دام ضناها ف حضنها



الديوان الصغير

ملك عبد العزيز:

تلمس قلب الأشياء

تقديم: د. محمد مندور



الأغاني والمغنية

د. محمد مندور

في ٤ أكتوبر سنة ١٩٢١ هبط إلى مدينة طنطا وفي رحاب السيد البدوى فتى ريفى قدم إليها من إحدى قرى مديرية الشرقية ليلتحق بالقسم الداخلى بالمدرسة الثانوية حيث لم تكن هناك بعد مدرسة ثانوية بالزقازيق عاصمة مديريته. وكان الفتى الريفى فى الرابعة عشرة من عمره، وقد صحبه إليها والده الرقيق القلب الذى أودعه المدرسة وأوصى به خيراً عم إدريس فراش الداخلية. ثم استودعه الله وأدمعه مستهلات هو وابنه. وطابت للفتى الإقامة فى معهده وتفتحت ملكاته التى كانت تكبتها قسوة معلمى مدرسته الابتدائية بمنيا القمح. وكان الفتى يطرب أيما طرب لذلك النداء العذب الذى كان يناديه به فى كل صباح هو وزملاءه التلاميذ - عم إدريس وهو يجوب العنبر فى الصباح الباكر مغنياً:

من نال العلم وذاكرهُ
حَسُنَتْ دنياه وآخرتهْ
فأدِم للعلم مذاكرةً
فحياة العلم مذاكرتُهْ

ولم يكن فتانا يدرى أنه فى نفس الليلة التى هبط فيها إلى طنطا قد ولدت بنفس المدينة طفلة صغيرة ستشاركه حياته وتخوض معه غمارها الصاخب وكانت تلك الفتاة هى الشاعرة صاحبة هذه الأغانى، وكان الفتى هو محمد مندور الذى طوف ما طوف فى

بلاد العالم ثم هداه الله إلى هذه الفتاة عندما ابتدأ حياته العلمية كمدرس بكلية الآداب بعد بعثته الدراسية الطويلة بباريس. وكان الشعر المنبعث من شخصية ملك عبد العزيز ومن نبراتها الهامسة هو الذى هدى روحه الظمأى إلى الجمال.

ولم يكن الشعر هذه المرة من نوع شعر عم إدريس بل كان شعراً روحياً، لعله كان الموحى لى باصطحلاح "الشعر المهموس" الذى أشدت به فى مستهل حياتى الأدبية وطربت له، وأخذت أبحث عنه فى شعر المهجرين الذين أرهفت الغربة مشاعرهم ورقق الحنين إلى الوطن نغماتهم. والواقع أن الهمس لا تظهر نغماته ظهوراً كاملاً إلاَّ عند القراءة، ولذلك لا أحسبنى مبالغاً إذا قلت إننى لم أحس بالهمس فى الشعر ينساب إلى روحى إلَّا عندما سمعت ملك عبد العزيز تنشد بعض أغانيها التى تفتحت عنها روحها الغضة كما يتفتح الزهر عن أريجه أو يتنفس الصبح عن عبيره، فى مثل قولها عن نور القمر:

هو نور .. شاعت الأحلام فيه.. والنغمْ

ذاب فيه الوهمُ.. حتى .. كاد يبدو من حُلُمْ

هذه الأحلام تزهو.. أم تُراها تحترقْ؟

هذه الأنغام تزكو... أم تُراها تختنق؟

إننى أبخل يا بدر بهاتيك المنى

أبقها لى!... هى حسبى من نعيم أو هَناَ

وعندما تزوجت من ملك عبد العزيز فى ٢٨ مارس سنة ١٩٤١ وهى لاتزال طالبة بالسنة الثالثة بكلية الآداب كنت أشفق عليها من الجمع بين أعباء الدراسة وأعباء الحياة الزوجية ولكننى لم ألبث أن رأيتها تنهض بكل هذه الأعباء فى شجاعة راعتنى صلابتها رغم ما فى شعرها من رقة وحنان. وعندما تقدَّمَتْ لامتحان الليسانس كنا قد رزقنا توأمين، ولكنها استطاعت مع ذلك بفضل روحها اللماحة أن تحصل علي درجتها الجامعية بل وأن تجلى بين أقرانها كما كانت مجلية دائماً فى كل مراحل دراستها. ثم كان لنا فى حياتنا المشتركة من الأهوال والمغامرات فى ميادين السياسة والثقافة والحياة العملية ما يهز أقوى النفوس. ومع ذلك فأشهد الله أنى ما أحسست منها يوماً غير صلابة العزم واطمئنان الثقة وعمق الإيمان مما آزرنى فى أقسى المحن وأمدنى بذلك الفيض الروحى الذى جابهتها به، حتى انتصرنا معاً فى معركة الحياة، وإن تكن ضراوة تلك المعركة وأعباء الأسرة التى تعول اليوم خمسة أبناء قد استنفدت من طاقة الشاعرة ملك ما صرفها - خلال سنين طويلة - عن

مواصلة كتابة الشعر.

والشاعرة ملك عبد العزيز لاتقول الشعر عندما تريد، وإنما تقوله حينما تتهيأ له روحها الشعرية، فشعرها شعر طبع لا إرادة. وكم من مرة تبدأ قصيدة تهيأت لها روحها، ثم تشغلها عن اتمامها بعض مشاغل الحياة، فلا تستطيع إتمام ما بدأت إلا إذا تهيأت لها من جديد نفس الحالة الشعرية . ولا أدل على ذلك من أن نرى معظم أغانيها تصور حالة من حالات الروح المنفعلة بمشاهد الطبيعة. ولقد تعودها نفس الحالة إزاء نفس المشهد فيتفجر وجدانها من جديد، وفى كل مرة تطربنا ، لأنها لاتفتعل الشعر ولا تقوله عن قصد وإرادة، وإنما ينبجس من روحها كما تنبجس ينابيع الماء العذب، وسط مجالى الطبيعة. وكما ينساب الماء من النبع دائم الصفاء متجدد الخرير يتجدد الشعر فى روح هذه الشاعرة الأصيلة الصادقة، المخلصة لذاتها. وها هى ثلاث قصائد في هذا الديوان تتحدث عن انفعالات روحها أمام "نجمة الغروب" ، ومع ذلك لا نمل الطرب بهذا الحديث ولا نحس فيه بترديد أو عود على بدء، بل كلها صور وانفعالات غضة نابضة بالحياة.

وملك عبد العزيز لاتتعمد اختيار وزن أو قالب معين لأية أغنية تكتبها، وإنما ينساب الشعر من روحها تلقائياً فى وزنه ونغمه وصوره فهو شعر الطبع، لا شعر القوالب والأوزان. وخلال حياتنا الطويلة المشتركة لاحظت أن شعر الوجدان العاطفى لاتضنيها صياغته إذ ينبعث عن روحها فى يسر وصفاء وإنما كنت أحس بما تلقى من مشقة عندما تضع للقصيدة تصميماً هندسياً يتضمن أجزاء من القصص على نحو ما فعلت فى مطولتها الرائعة عن شهيدنا الخالد "جواد حسنى" الذى انفعلت ببطولة استشهاده فأرقت ، ولم تسكن روحها إلا بعد أن تفجرت عن المقطوعة العاطفية الأولى من هذه القصيدة، حيث تقول فى وصف القاعة التى سجن فيها بعد أن وقع أسيراً فى يد الأعداء وحيث خط طرفاً من قصة بطولته بدمه على جدرانها، فقالت فى رؤية شعرية حادة، خيلت إليها أنها قد دخلت تلك القاعة.

دخلتُ يوماً والظلام جاثم على البطاحْ
والبحر وكهفر الوجه قاتم النواح
دخلت قبواً فى رحاب الشط مظلم القرارْ
فى قاع وهدةٍ قصيةٍ
موحشة الجوارْ
وفى ظلام القبو شاَهَدتْ عيناىْ
على الجدارِ أحرفاً من الوهجْ
الدمُّ فيها والحياة تختلج...
شَمَمْتُ ريحها كأنه البخورْ
فى قُدْسِ معبد يغصُّ بالنذورْ..

خلعتُ نعلى.. وانحنيت فى خشوعْ
وكدت ألثم الجدارَ..
أغسلُ الحروفَ بالدموعْ
لكننى أبيتُ أن يمسَّ قُدْسَها بَشَرْ
أو أن يذيبَ الدمعُ من جلالها أثر.
ركعتُ والعينان فى غلائل الدموعْ
ومن خلال الدمع لاح لى فتىً وديع..
إلخ..

ثم انتقلت فى نفس الليلة إلى المقطوعة الأخيرة من قصيدتها ابتداء من قولها:

رفعتُ عينى والدموع لم تزَل ستارْ
إلى الحروف، فوق صفحة الجدارْ
رأيتها تخضرُّ كالربيعِ..
أصبحَ الوهجْ
عصارة الحياة فى الحروف تختلجْ
وأورقتْ...
وامتدتْ الجذور فى الثرى
عميقةً عميقةً عتية العروقْ
فى أرض بورسعيد تنهلُ الدّما
وتشرب الدموع من ترابها العريقْ.
إلى آخر القصيدة

وملك عبد العزيز لاتقتصر على خلق الرؤية الشعرية بل تعيش فيها وتنفعل بها، وإذا بها تضطرم بحرارة إحساسها، كالنار يذكى بعضها بعضاً. وما عرفت فى حياتى إنساناً ينفعل بالرؤى والصور الشعرية كما تنفعل هذه الشاعرة التى قد تصبر على رؤية أعنف المشاهد ببصرها ولكنها لاتستطيع صبراً على المشاهد التى يثيرها التصوير الشعرى، حتى ولو كان هذا التصوير صادراً عنها هى نفسها، حتى لقد رأيتها تغرورق عيناها بالدموع، وهى تسمعنى هذه القصيدة العاتية.

وبعد أن فرغت الشاعرة من هذين الجزءين كانت قد أحست بأنها قد استنفذت طاقتها الشعرية، وقدرتها على التصور والانفعال، فتركت القصيدة عدة أيام إلى أن عادت فتهيأت لها الروح الشعرية التي استطاعت أن تكتب خلالها الجزء الأوسط من القصيدة وهو الجزء الأكبر الذى قصت فيه أطرافاً من بطولات شهيدنا الخالد. فخرجت القصيدة كلها فريدة فى جمالها وقوة تأثيرها وروعة تصويرها. وكانت ملك قد انفعلت بقصة هذا الشهيد منذ أن طالعتها، ولكنها تركت الانفعال يترسب فى روحها ويعمق ويتفاعل ، حتى استحال إلى تلك الحالة الشعرية التى تفجرت نغمات، أحسبها من أروع ما قرأت فى حياتى من شعر.

وملك عبد العزيز هامسة فى شخصها وفى نبرات صوتها وفى نغمات شعرها، ومع ذلك فى همسها قوة روح وجلال صوفى، لم أدرك قوة إيحائه وعمق نبراته مثلما أدركته وهى تنفث فى روحى الأمل عندما شاءت يوماً

إرادة الله أن أستلقى فى أحد مستشفيات لندن مشقوق الجمجمة بعد أن استأصل لى جراح بارع ورما أسفل المخ كاد يودى بحياتى، وإذا بى أجدها إلي جوارى تهمس فى أذنى همس الحياة همس الأمل.

وملك عبد العزيز مرت بها كما يمر بجميع البشر حالات تمرد وثورة نفسية تفجر عنها الشعر، ولكنه ظل مع ذلك مهموساً يوحى بالقوة، ولكنه لايجعجع بها فى مثل قصيدتها (اعصفى يا رياح):

اعصفى، اعصفى يا رياح!
هأنا وحدى هنا!
لن تنالى من ثباتى مغنماً
أنا أقوى منك يا ريحُ.. أنا!
إلخ...

وشعر ملك عبد العزيز من شعر الوجدان الصافى، وأغلب انفعالاته كانت كما قلت من مشاهد الطبيعة التى تجاوبت مع روحها، ومع ذلك فإنه وجدان أبعد ما يكون عن الأنانية أو الانطواء على الذات، فأنا أعرف الشاعرة شديدة الحساسية بأفراح الغير وأتراحهم، دائمة المشاركة فى قضايا الوطن والشعب ، ولا أدل على ذلك من مطولتها الرائعة عن شهيدنا الفدائى جواد حسنى، ولكنها شاعرة لا تسجل أحداثاً ولا تعلق على أحداث ولا تستطيع ذلك لأنها وجدانية الطبع لاتستطيع أن تقرض الشعر إلا تصويراً لما تنفعل به روحها الصافية البالغة الحساسية.

وبعد، فقد سبق لملك عبد العزيز أن قدمت إلى الجمهور واحداً من أوائل كتبى بل لعله آثر كتبى إلى نفسى وهو كتاب "نماذج بشرية" بمقدمة ضافية حللت فيها منهج تفكيرى ومسارب إحساسى أصدق تحليل وأعمقه، فهل ترانى رددت إليها شيئاً من الجميل بهذا الحديث السريع، الذى اكتفيت فيه بمجرد تصوير طرف من أحاسيس الجمال والانفعال التى أثارتها ولاتزال تثيرها فى أعماق روحى أغانيها النافذة، على نحو أرجو أن يشاركنى فيه كل ذى نفس حساسة يطالع هذا الشعر ويطيل التأمل فيه؟



قربان

(إلى الشهيد عبد المنعم رياض)

من فوق هامات الجموعْ
وفوق هذى الراية الزهراءِ
والمدفع والنجومْ
كان يلوح وجهه الجليل راضيا وباسما
يسبح نورا صافيا
فتنتحى الخفافيش عن الطريق جانبا
والبوم فرَّ فى جحوره مختبئا
وكان صوته المهيب صافيا
يطوف بالقلوبْ
صداه نبض فى العروقْ:
وفَيْت نذرى..
الشعب معبودى
والشعب معبدى
اليوم عيدى قد وفيتْ
اليوم عيدى قد فديتْ
وانشوة الخلاص من أسر الظنون الجارحه
وانشودة العطاء حين يُعطِى الكلَّ
فى سخاء اللحظة المرتجفة.

* * *

لا تسألوا عن موعد القطاف...
بذرت بذرى
والدموع من هذى الجموع الحاشده
روت بذارى
والفرحْ
فى الزغردات الراعشة
يرى الثمار فى البراعم المختبئة

* * *

دمى رباطُ بيننا...
من يوم أن تساقته الرمالْ
بين المرابطين فى خط القتالْ
فى قاع الخنادق المختنقه –
وبين رحْم هذى الأرض،
هذا الشعب فى جموعه المرتقبة.
تقطَّع الحبل على منحدر الهزيمة
وانفصل الجنين عن منابع المشيمه
وها أنا..
دمى رباط بيننا
يعيد للجنين قوتَه وقوَّتَه
وللتراب الأم نبضه وفرحته.

* * *

ماذا يقول البوم والحياة دبت فى العروق
واتصل الحبل الخفىْ
واختلج الوريد
وليس من موتى ولا خرائبْ
وقلبُ هذى الأم حولى نابض مختلجٌ
والتحمت سواعد الجموع والترائبْ.

يا أمى الحبلى...
ضمنت أنى لا أموت لا أموتْ
اليوم قد حللت فى كل الجموع
والنبض من دمى سرى فى دمها
ويوم يأتيك المخاض فى روع الفداءْ
أولد من جديدْ
أولد من جديد.

كبرياء الطين

ونبحث عن سراب..
هل نعيدُ صياغة الأكوانْ
ونخلق من قرار الطين نوراً باهرَ الطلعه
ونستلُّ الملاكَ الطاهرَ القسماتْ
من الشيطان يرقد فى قرار القلبْ
ويسترخى قريرا ناعما بوثير سُلطانهْ..

ونسأل بارىء الأكوانْ:
لماذا تعُطنا وجعاً وقد جئنا نرومُ البرءْ
وأعطينا كنوز القلبْ
تصدَّقنا بكل حناننا وبكل ما ملكت حنايانا
غفرنا سوءة الأيامْ
وقدَّمنا وداعةَ قلبنا وصفاءَ رؤيانا
ولكن كبرياءُ الطين تَطْمسُ كل ما نعُطى
وتسحق فى رعونّتها زهورَ الحبْ
وتخنق كل ما غنَّت نجاوانا

لأنَّا بارىءَ الأكوانْ
لأناً قد تجاوزنا حدود طبائع الناموسْ
أردنا نخلق الإنسانْ
وقَد عُجنتْ طبائعهُ
بألف قساوة سلَفَتْ
بألف مرارةٍ من أبحر الحرمانْ
بألف مهانة عبرتْ
وخَلَّت وسَمْهَاَ الدامى
على جَنْبيْه
وفوقَ جبينه العانى
وفوقَ فؤاده الأسيانْ
فأَمَّا لاح فىَ عتماته السوداءْ
مُحَيّا طفلْ
برىء السمتِ والصوره
وديع الفعلْ
أطَلَّتْ ظلمةُ الماضى
ومَدَّت من مخالبها
شباكاً شوكُها ظام
ومزقت المحيًّا الطفلْ
تمرّغهُ بقلب مرارة القبعان

* * *

تُرى هل تسفر الأيام يوماً عن دُنىً خضراءْ
يسودُ العدلُ فيهاَ...
يزُهِرُ الحبُّ
ويعتِنق الوجود هوىً
يشعُّ رضاه موسيقى..

تآلفتِ الرغابُ...
تصبُّ فى نهرٍ
من الرضوان والرحمه
وتؤوينا السكينةُ فى رحابِ ظلالها السمحه
تُهدهدنا وتحمينا
وتبعثُ من سرائرنا
نباتَ الخير..
فطرةَ رَبِّناَ فَينا.

* * *

أن ألمسَ قلبَ الأشياء

أن ألمس قلب الأشياءْ!
أتغلغل فى لُبِّ الشجر الممتد الأفياء
أتمدد فى الخضرةِ،
أتوهج فى الثمر العذب الإرواء
وأغوص بعمق البحر واشتف الأنحاء.

أتسلل فى اللؤلؤ فى أعشاب البحر الخضراء
أتحلل فى حضن النهرِ،
قُطيْراتٍ من رىِّ وخصوبة
وأذوب عطاء وعذوبه.
أن أسرىَ فى الزهر عطورا فواحه
فى الأفقْ رياحا
فى قلب الطير لحونا وغناء
فى زبد البحر ضياء!
لونا فى الشفق الذائب فى الآفاقْ
ألقاً فى النور السابح فى الأحداق
نغما فى الموج، رعودا فى الإعصار
ظلا فى الغيمِ، رذاذا فى الأمطار
وهجا فى الصبح، ندىً فى قلب الأسحار.

* * *

حين تعانقنا
هل ذاب عصير الروح خلال الروح،
هل امتزجت كل الأهواءْ؟
هل صرنا كُلاً متحداً
يتحدى وجه الأشياء؟
أم قام جدارْ
يفصل بين الأغوار
يجعلنا اثنين غريبينِ
ويجعل كل حوار
زيفا تلفظه الأفواه
لاتدرك يوما معناه

* * *

أن نتجاور ليس القربْ.
أن نعطى سر القلب
ألا نحتجز هوانا شحًّا وضغينه
أن ننسى الذات ونفنىْ فى المحبوبِ
رضا وسكينه
حين نجود بسر القلبْ
حين نجود بفيض الحب
تتداعى الجدران وتنهد
عندئذ، نلمس قلب الأشياء
نلمس قلب الأشياء
نلمس قلب الأشياء.

* * *

قال المساء

قال المساء: ما الذى صنعتَ فى نهارك الطويل؟..
أسندت رأسك الثقيل للجدارْ..
وغيّمتْ فى عينك الوسنى مشاعل النهار
واحتضنت كفاك طفلك العليل:
الحزنَ.. ألقى رأسه بصدرك الهزيل!
أرضعتهُ...
أرضعته دماك وهْو لم يزل عليل
وكيف يربو وهْو نبتة الظلال!
أسندت رأسك الثقيل للجدار
وألف خيط من عنا كبّ الخيال
نسجت منها غابة الفرار
أخفيت فيها رعبك المرير
وضعفك الكليل عن تملك النهار

أسندت رأسك الثقيل للجادر
وأعرضت عيناك عن مشاغل الطريق
وحدقت فى الحب.. ماله قرار..
أغواره مليئة بألف قيد من حديد
سلاسل.. غرائب الحبال
وألف مقدورٍ تلوًّى كالصلال
يلف جسمك النحيل كالظلال
وعندما هممت أن تسير
قد قيدت خطواتك الأوهام والأشباح
فى جبك العميق
ورجفة الخوف وخشية العثار!

لم تعترض..
أسلمت رأسك النبيل للحديدْ
وجيدك الجميلْ
وساقك اللفاء..
خصرك النحيل
حتى اليدين صادتها حبائل

الحبال!

* * *

لو أن شيخاً عارفاً قد علمك
فى مطلع النهار
بأنك البناء صانع المصير
بأنك الذى تبنى بحرف لا
إرادة الحياة
بأنك الإله
تحمل وزر خلقك المهين
منتصب الأصلاب مشرق
الجبين..
لو أن شيخا عارفا قد علمك
فى مطلع النهار...
لحطمت يداك غابة القيود
لكنك أنت تصنع المقدور
تحطم السدود!

* * *

قال المساء: لم يزل فى قلبى
الرصين
مويجة من النهار...
ظلالها البيضاء مازالت تلوح
كالشراعْ
فى شاطئ المغيب...
وبعد حين سوف تزهر النجوم
وربما تألق القمر..
إن كان فى قلبك لم يزل وتر
تدب فيه رعشة الحياه
إن كان فى عزمك لم يزل
عصب
يتوق أن يضاجع الحياه
فربما .. فربما..
عثرتَ فى غياهب الدجى
على مسالك الطريق
وربما.. وربما...
أطل فجر وانثنى نهار
مجدد البريق.

السمك الميت

فى كوم الكلمات المنثالة
أبحث عن عرق ينبضْ
عن حرف يرجف فيه الحبْ
السمك الميت فوق الشاطئ
أكداس أكداسْ
لم تثمر عاصفة الأمس سوى
السمك الميت.
قلبت بكفى الأسماك العجفاء
أبحث عن قلب ينبض
عن جسم لم يثلجه الليلْ..
الليل الخوان رمى الأسماك
ميتة للشط القفر
تلمع تحت الفجر
كدموع جمدها يأس مُرْ

* * *

يا صوت الريح النواحة فى
فلوات الليلْ
الليل يعود ، يعود الليل بلا
ألحانْ
الأنجم غارت ، غارت تحت
الغيمْ
وأناخ الصمت...
كفنت الأسماك المثلوجة فى

نسج الأحزان
وحفرت القبر، حفرت القبر

لحظة الحصول

وقال يا صديقتى:
سينتهى كل الذى قلناه أو نقولْ
سيتر الزمان لحننا
ويذبل الفصول

يا صاحبى..
لكم رأينا الموت ساعة الميلادْ
وارتعشت فى قلبنا..
مدامعُ الفرقة لحظةَ اللقاءْ
لكم خشينا ساعةَ انبثاقِ النبعِ لحظةَ الجفافْ
وارتجفت قلوبنا رعباً للحظةِ المصيرْ
لا شيءَ يبقى.. منْجل الزمانْ
معَجِّلٌ، يحصدُ نبتَ عشبنا الطرير

يا صاحبى
اليوم فات، نحن فى قلب المساءْ
لم يبق فى الزمان غيرُ ساعتين
لاتغرق اللحظة فى بحر الأسى
فما ملكنا غيرها من يومنا.

للحزن فى قلبى بئرٌ غائرٌ
غطَّيته بالأغصن الخضراء بالزهورْ
كلماتك الحزينةُ المخضلةّ
تنكأه تفجره
يفيض حافراً صدرى بسيلهِ المريرْ

يا صاحبى.. لاتغرق اللحظة فى بحر الأسى..
لقد وجدنا.. فلتضع ساعاتنا
فليبترِ الزمان وجدنا وشوقنا
فلحظةُ الوصول ملكنا
ولحظة الحصولَْ

لقد وجدنا .. كم تقضيِ عمرنا
ونحن نرقبُ الطريقَ، نسبق الطريقْ
نبحث فى مدائن الضباب فى مدائن السرابْ
عن هيكلٍ يعمره نشيدنا

الهيكل استوى أمامنا
اليوم لاحِ سمته الجليل
قد عطَّرت أبهاءه مجامر البخورْ
ورتلت به الصلاةُ، رنَّ بالنشيدْ

يا صاحبى..
ابعد ظلال حزنك النبيلْ..
فحزنك النبيلْ

عرفتهُ، عاشرتهُ، عانيتهُ
واقتات من عمرى سويعات
الرضى
وأذبل الفصولْ

أردت مرةً أنسى الزَّمان
والمصيرْ
أردت مرةً ألا أتوه فى ضباب
المستحيل
يا صاحبى
أبعدْ ظلالَ حُزنك النبيلْ
عن لحظةٍ عرفتُ فيها نعمةَ
الحصولْ

الأغنية الثانية
من أغنيات الليل

ويسرى الحزنُ فى قلبى
خيوطاً رطبةً تلتف
تكتف،
ظلها الوحشى ينسجُ فى ضمير
الحب أسئلةً
مشرعة أسنتها

بوجه الليل:
ماذا تحمل الأسحار
للحلم الذى نبتت
أزاهرهُ بقلب الليل
واغتسلت
بذوب الأنجم الزرقاء
وارتجفت الأنجم الزرقاء
وارتجفتْ
على شفَة الحنين،
تضوعت عشقاً وأغنية؟

وماذا تحملُ الأسحار،
حين يصب ضوءُ الشمس
قسوتهُ
يعرى الحلم من وهج الوصول،
ومن حنين الخلد،
من وهم الحصولَ على ضفاف
المستحيل،
وقمة الوهم؟
* * *

ويسرى الحزنُ فى قلبى
جداول قد سقاها الليلُ،
تحملُ فى تحدرها
على الحصباء والعشب
المندى
رجفة العشق،
ووشوشة الحنينِ
إلى الحبيبِ
الأكحل العينَينِ
يا لليل!
أعشقهُ

بقلب الليل تنبت زهرةُ
الأحلام
تُمْرِعُ
ترتوى خمراً
وتسكرِينى
وتعصرنى

قرابيناً على شفة الحبيب
الليل
يا لَلَّيل،
أعشقه...
* * *
وأرتقبُ الصباحَ برجفة
المفجوع،
هل لُابدًّ أن يأتى الصباحُ
وينسخ الأحلام
حين يصب ضوءُ الشمس
قسوته
يعرى الحلم من وهج الوصولِ،
ومن حنين الخلد.،
من وَهْمِ الحصولِ على ضفاف
المستحيل،
وقمة الوهمِ؟
* * *
وآها لو ملكت الليلَ،
يا لَلَّيل!
ءعشقهُ...
فرشت له فجاج القلبِ
أوديةً وأغطيةً
يجوس بها،
يريح عناءهُ
يمتاحُ من نبع الحنانِ العذبِ،
يسترخى
على جنباته
ويرود جناتهْ

وآها لو ملكت الليلَ،
لاستبقيت سر الليلِ
سحر الليل
أنجمه،
حدائقه الوريفة،
ظله المنضود،
أغنيته
بقلب الليلِ،
ياالليل
أعشقهُ...

وآها لو ملكتُ الليلَ،
لاستبقت خطوات الزمان
سحرتها رصداً
فلا تمضى إلى الأسحارِ
هلْ لابدًّ أن يأتِى الصباحُ
وينسخ الأحلامَ
حين يصبُ ضوءُ الشمس
قسوته،
يعرى الحلم من وهج الوصول،
ومن حنين الخلد،
من وهم الحصول على ضفاف
المستحيل،
وقمة الوهمِ؟

الجبل

ينبىء عطرك عن وهج
الشمس الصيفية
عطر الجبل الشامخ فى أجواز
البريه
عطر الجبل المعشوشب
تكسوه الغابات الوثنيه



عطر الجبل الراسخ وسْط
الريح الهوجاء
وسْط الريح الهمجية
* * *
أسند رأسى عرياناً
للصخر العشبيِ
يحضننى الأمن
ويحملنى للأفق الشفقى
تتفجرِ من قلب الصخر عيون
تنضجُ بالحب الغجرى
تتفجربالخضرة
تغمر وجه الإض الجرداء
تمتد مهادا لينة خضراء..
أتمدد أسترخى
وأورود الحلم السحرى
* * *

فى ظلك أرتاح ويبتل أوامى
يتجدد لون الأيام
أصاعد من بئر الاحباطِ
ومن عبث الأوهام
أتخطى المستنقع والحرج الطامى
والطين الغائض بالأقدام

وأرود الأفق المشرق
خلف سحابات الأحزان
يجمعنا الإيمان
أن العالم يوماً
يخرج من دغل الظلماتِ
إلى فجر العدل
إلى عصر الإنسان


الحياة
الثقافية

هل تغريب المدينة تغريب للفن؟

د. مجدى عبد الحافظ

د. باسكال هاشيه

يعنى التغرُّب باللغة العربية البُعد، بينما يعنى التغريب فى القاموس العربى كمصدر، الإيغال فى القنص وتتبع الطرائد، كما يعنى أيضاً النفى عن البلد، وهو يأخذ صيغة قانونية حين يقصد به نفى الشخص من البلاد من غير تحديد لمحل إقامته(١).

والمقصود بالتغريب occidentali-sation فى موضوعنا هو فرض قيم ومناهج وأساليب الثقافة الغربية على ثقافة أخرى، لا تنتمى إليها فى التاريخ والمنشأ، كالثقافة العربية. ويأخذ المصطلح معنى سلبيا حينما يستخدمه دُعاة الهوية والخصوصية ليُقصد به إرادة الغرب فى دحر وقهر الثقافة الوطنية المحلية وخصوصيتها لتسييد ثقافته ومناهجه وأساليبه الحياتية. كما نجد أن المصطلح يتغير حينما يستخدمه دُعاة التجديد، فيتحول المصطلح إلى "التحديث"، وذلك ليُعبر به عن الأخذ بالأساليب والمناهج والقيم السائدة فى بلدان الغرب المتقدم. وهكذا نجد أن عملية التغير التى تتم فى المجتمعات التقليدية تسمى مرة بالتغريب على لسان دُعاة الخصوصية، ومرة أخرى بالتحديث على لسان دُعادة التجديد.

ومن هنا نكتشف أن مصطلح "التغريب" كمصطلح "التحديث" يُستخدمان فى الغالب فى إطار

يعبران في الحقيقة عن واقع موضوعي، كما أنهما يخفيان وراءهما كثيرا من اعتمالات الواقع الفعلي والمراحل المختلفة التي يمر بها: مثل الصراع والتفاعل بين الثقافات، ثم التكيُّف الذي يُخلق نتيجة هذا التفاعل، وهو ليس بالضرورة سيادة ثقافة على أخرى، كما أنه ليس بالضرورة تحديثا أو تغريباً، إلا أنه بمعنى محايد تغير يعتريه التداخل والهضم وتلبية الاحتياجات الجديدة التي تتطلبها الثقافة التقليدية.

كما أن المصطلحين يخفيان وراءهما أيضاً أصحاب الإرادات في التغريب أو في التحديث بمعنى لا يُطلعاننا على من يقف خلف تلك الإرادات المختلفة وراء هذه العملية سواء أكانت إرادات محلية داخلية، أو غربية خارجية، كما أنهما يشوشان على الأهداف العامة والخاصة- إن وجدت- لمثل هذه العملية.

ولا ينبغي الخلط بين مصطلح "التغريب" ومصطلح "الاستغراب" ،حيث يقصد بهذا الأخير دراسة الغرب والتخصص في تحليل ثقافاته وموضوعاتها، كعلم مقابل "للاستشراق" الذي ظهر في الغرب ويعنى بدراسة الشرق وثقافاته المتنوعة.(٢)

وجدير بالملاحظة أيضاً أن مصطلح *في الغالب للتدليل على ما* يقصد به من عملية التغريب تلك، إذ أن "التثاقف" هو سيادةثقافة معينة، على الأخرى، بحيث أن الثقافة الأضعف تمحى وتندثر تماماً في مقابل الثقافة الأقوى التي تسود، وتحتل كل المواقع التي خلت بانسحاق الثقافة الأصلية.

والحق أن استخدام مصطلح التغريب وتفضيله من قبل دُعاة الهوية والخصوصية، بل وتأثيرهم على بعض المحايدين في استخدامه يحقق لهم في نفس الوقت أهدافا إيديولوجية متعددة، ليس أقلها أنه منذ إطلاقه على الأسماع للوهلة الأولى، من حيث أنه يُذكر بمعنى النفي والابعاد يدفع إلى الذهن مباشرة أن تلك الثقافة الجديدة هي المرادف لهذا النفي وذلك الإبعاد، مما يستدعي الاستنكار، ويستنفر مقاومة المستمع العربي حتى قبل بدء النقاش.

وتعني المدينة باللغة العربية: الأَمَة (مؤنث عبد)، كما أنها تعني في نفس الوقت المصر، وجمعها مدن، ومدائن(٣)، والمدينةعبارة عن تجمع سكاني هام نسبيا، حيث يعمل سكانه بأنشطة مهنية متنوعة، وهي قابلة للتوسع الدائم نتيجة للتوسع والتطور الاقتصادي لسكانها(٤). ويُلاحظ أن المدينة هي مرحلة متقدمة، تلي مرحلة القرية التي تسودها أنشطة رعوية

وزراعية، وأنشطة إنتاجية مرتبطة بالزراعة والرعي.

المدينة إذن تعبير عن حالة ارتقاء المجمع السكاني حينما ترتقى انشطته المهنية، وتخرج عن الأنشطة البدائية" إن المدن قرار تتخذه الأمم عند حصول الغاية المطلوبة من الترف ودواعيه فتؤثر الدعة والسكون وتتوجه إلى اتخاذ المنازل للقرار (المقصود الإستقرار) (٥).

هذه الانتقالة الجديدة التى تكثر فيها الثروة والانتاج، تؤدي إلى أن يتواءم المجتمع مع ظروفه الجديدة " فإذا تمدنت المدينة وتزايدت فيها الأعمال ووفت بالضرورى وزادت عليه صرف الزائد حينئذ إلى الكمالات من المعاش"(٦) إذ "على مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها حينئذ واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف والثروة"(٧)

ومن هنا فرض هذا الواقع ضرورة الأخذ بنظم وأساليب جديدة تتواءم مع الوضع الحضاري الجديد، مما أدى إلى تغييرات طبيعية اعترت المدينة العربية لتجعلها قادرة على القيام بسد أوجه النقص فى النظام القديم، والاضطلاع بالأعباء، ومجابهة التحديات الجديدة.

لم يكن السؤال الأثير لديهم هل تم تغريب مدينتهم بما استُحدث فيها من أنظمة وأساليب استُعيرت من الأمم الأخرى حولهم؟ ولكن السؤال تجدد فيما إذا كانت تلك الأساليب والنظم الجديدة تحقق الغاية في حياتهم الجديدة ومرحلتها المتقدمة، أم مازالوا فى حاجة لاستعارة وإبداع نظم ومناهج أخرى؟

من هنا يمكننا القول إن ما يُعبِّر عنه بتغريب المدينة هو فى الواقع التغيُّر الذى يطرأ عليها استجابة للحالات والأوضاع والظروف الجديدة الناشئة عن التقدم الذى حققته المدينة فى مجالات حياة أفرادها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

هذا الوضع الجديد يخلق ظروفا جديدة داخل المدينة، بحيث يجبرها على مجاراته بخلق علوم وصنائع وفنون جديدة كل الجدة توازى مقدار الثروة والدعة والفراغ فيها. وفى بدايات نشأة الدولة العربية الإسلامية حينما استُعيرت فنون الفرس والروم فى المدن الجديدة التي شُيِّدت كالكوفة والبصرة وبغداد والقيروان الخ لم يسم أحد تلك الاستعارة أو التغيير الذى اعترى المجتمع العربي الإسلامى فى تلك الآونة تفريسا (من الفرس) أو ترويما (من الروم) كما نسميه اليوم تغريبا (من الغرب).

إذن حينما يعتري المدينة التغير على النحو السابق يصبح بديهيا أن

يلمس هذا التغير مستوى معرفيا آخر يتصل بالآداب والفنون والقيم التى تتمثلها المدينة. إلا أن السؤال الذى يطرح نفسه هنا، كيف تشكل المدينة على هذا المستوى؟ وما هى الميكانيزمات التى تعين على هذه الانتقالة التى تصبح كلمة سرها هو مصطلح (الساحة العمومية)؟

إذا أمعنا النظر واقتربنا لاشكال التعابير التى تميز المجتمع القبلى، وقارناها بتلك التى تميز مجتمع المدينة لتكشفت لنا تلك التمايزات التى تفرق بينهما، ومن ثم إدراك خصوصية مجتمع المدينة فى حالة تغير تعبيره الفنى، الذى يطرأ عليه كنتيجة حتمية لمجمل ما اعتمله من تغير.

مجتمع المدينة يبدأ حينما تبدأ الكتابة، حيث أن الكتابة فى المدينة تمثل موضوعاً وشيئاً فى نفس الوقت على عكس مجتمع ما قبل المدينة الذى تشكل فيه اللغة وحضور اللغة المروية أهم عناصر التعبير الفنى كشكل من أشكال الوقار، ولهذا نجد سيادة الشعر والسرد حتى الأرابيسك.. الخ حيث يعيش الناس الحادث فى اللغة أكثر مما يعيشونه فى الواقع، ومن هنا يحدث الإحباط عندما ننتقل من المقول للمشاهد، وهو ما يفسر هلع البسطاء والمؤسسات الدينية من تحويل القصص الدينى والأنبياء إلى صور مشاهدة والحق أن تلك الظاهرة الأخيرة تعبر فى حقيقتها عن أن المدينة العربية لم تولد بعد، وأن مدننا العربية مازالت تتأرجح بين كونها قرى كبيرة أو مدنا حقيقية مازالت تحركها نفس الوسائل التعبيرية فى مجتمع ما قبل المدينة.

الكتابة إذن فى مجتمع المدينة عبارة عن رسالة لاشخصية سواء بالنسبة للكاتب أو للقارئ (مستقبل الكتابة)، يتحدد قوامها فى تلك المسافة التى تفصل بينهما، وعلى الرغم أنها لا تُستحضر، إلا انها فى نفس الوقت تسيطر بشكل كامل على مجتمع المدينة، مما يميزها عن حضارة المقول، إذ أن حضارة المكتوب أو حضارة الصورة تحوّل دائماً المقول لمشهد، ومن هنا تميزت بمظاهر تعبيرية مختلفة كالاسطورة والأشعار المنشدة. ولقد عاش الحادث فى المشهد منذ اليونان، وكانت المدينة اليونانية مبعث الاهتمام بالذات، واتسم الفن اليونانى بأنه حضرى أى الفن الذى يظهر جليا وواضحاً.

ساعد هذا المدينة على أن تصبح

فضاء مجرداً بشكل ما، هذا الفضاء المجرد هو ما أطلقنا عليه من قبل اسم "الساحة العمومية"، فحينما نقول إن المدينة ساحة عمومية، فنحن نقصد أنها فضاء متجانس على نقيض الفضاء القبلى، إذ ليست مرآة لتعيد صورة الإنسان الحميمية التى يتمنى أن يراها فى مجتمع ماقبل المدينة. من هنا فالمدينة فضاء مصطنع وغير مباشر تتم داخل أركانه الخطابة والتشاور بشكل يضعف الانصهار، ويحافظ لأفراده على استقلاليتهم وتميزهم. ففى المدينة تتطهر العواطف والانفعالات حينما تقبل القسمة ويسود الصدق، ويعلو ذلك النّفس الأرستقراطى لإعطاء الحق فى التكافؤ والنديّة، بعكس مجتمع القرية الذى تخبو فيه تلك العواطف والانفعالات بفعل ظهور المواربة والكذب، حيث يسود الشعور بالخطر عند التخلى عن الشبيه وعدم الإيمان بما هو عمومى. يمكننا القول إذن ان المنصب Statut المدينة يبدأ حينما يتوسع منصب العمومى، وعندما تتم السيطرة على العائلة الممتدة التى تعوق التفتح على ما هو إنسانى، إذ أن مايسمى بالفضيحة فى مجتمع ماقبل المدينة يصبح خالياً من المعنى فى مجتمع المدينة، حينما يبتلعه ذلك المجال العمومى، ويحيله إلى المجال الإنسانى الأرحب فيُفهم فى هذا الإطار ولا يُعد بعد ذلك فضيحة. والسؤال الذى يطرح نفسه الآن: ماهى الآليات التى أحدثت ذلك التغيُّر (التغريب) فى المجتمع المصرى على ضوء رؤية سيكولوجية للتفسير؟.

لقد عطلت حملة بونابرت على مصر نوعا من الحداثة الجنينية(٨) لأنه عندما رسا الثمانية وثلاثون ألف جندى فرنسى فى الإسكندرية كانت الحداثة فى هذا البلد قد بدأت تُرسم بداية من القيم والمخيلة المصرية الخاصة. فعقب معركة الأهرام حينما ألحقت الحشود الفرنسية الخارجة لتوها من الثورة الفرنسية هزيمة ساحقة بالمماليك انتظر القاهريون أن يُساقوا بحد السيف من قبل. المنتصرين. إلا أن هؤلاء الغزاة الجدد كانوا مختلفين عمن جاءوا قبلهم. إذ اتسمت أفعالهم على نحو ظاهر- فيما عدا إخمادهم العنيف لثورتى القاهرة الأولى والثانية- بأنها أقل تعسفا عما عهدوه من قبل وتحيرّوا من رؤية هؤلاء الفرنسيين الغزاة وهم يشترون غذاءهم من التجار بدلا من أن يسرقوه، ومحاكمتهم لبعض جنودهم ممن اتهموا بالسرقة أو الاغتصاب بأحكام وصل بعضها للإعدام. وإذا بدا هذا المنطق المنتصر فى البداية غير معتاد ومحير بل وغير مفهوم فى نظر



المصريين، إلا أنهم افتتنوا به فيما بعد.

إن غزو الثقافة الفرنسية، وبصفة عامة الغربية للشئون والعادات والأعراف المصرية- التى بدأت مع الحملة- قد شكَّل فى الأذهان نوعا من "أنا حائرة" مما أدى إلى حالة عدم اتزان للأنا الجماعى الهادف لحماية وعى كل فرد من فظاظة قيم الغزاة التى جلبت أفكاراً وممارسات اتسمت بأنها وفى نفس الوقت ساحرة وصادمة وغير قابلة للتمثل. إذ حينما يخضع الجهاز النفسى للفرد لإفراط فى الإثارات التى تأتى من الخارج تحدث صدمة ، تتحدد درجتها تبعاً لكيفيات التمثل والذى تحققه النفسية.

يستمر هذا الاستلهام فى توسيع الأنا من خلال "تمثُّل" فعلى سواء لتلك الاستثارات التى تنبثق من المحيط الاجتماعى والطبيعى والتى تكون بمثابة مهد للغرائز الفردية والتى تؤثر بدورها على الاستثارات الاجتماعية من خلال الفكر والإيماءة والأداء، وتأخذ تلك العمليات فى التحليل النفسى مفهوم "عملية الإدماج النفسى" إن طابع التباين المفرط للثقافة الفرنسية التى بُثَّت فى المصريين فى نهاية القرن الثامن عشر جمَّد بالتحديد عمل الإدماج على المستوى الجماعى لديهم.

وإذا كان الاختلاف مصدر ثراء إلا أنه كان عنصراً مفسداً فى حالتنا تلك حيث كان الاختلاف بين إسهامين الأول مستعار والثانى أصيل.

النتيجة المباشرة لصدمة الحضارات تلك كانت تطبيق مبادلات ديناميكية ذاتية خاصة بالروح المصرية كانت تهدف حتى تلك اللحظة إلى التصالح والإعلاء عن طريق التفاعل بين طموحاتها الآنية وجذورها الفرعونية- الإسلامية. نظراً لعدم القدرة على تمثل القيم الفرنسية، لاسيما لدى المصريين الذين كانوا على اتصال مباشر بجنود وعلماء بونابرت نجد هؤلاء المصريين قد احتفظوا بتلك القيم على شكل جسم غريب، دون أن يقوموا بعملية تمثل نفسى لها. ومن هنا نرى أن تلك الذكرى غير المتمثَّلة للتجارب المعاشة، وللقيم الغربية الآتية عن طريق الفرنسيين قد ظلت متطفلة على الروح المصرية بطريقة حققت منها نوعاً من "أنا حائرة" علاوة على طابع التباين الجذرى للثقافة الغربية بالنسبة للمصريين، فإن طبيعة روابط المودة- الخاصة- والتى كانت قد نُسجت بين بعض الفئات فى

المجتمع المصرى والفرنسيين أثناء الاحتلال تظل جوهرية لكى نفهم لماذا لم يسمح مع ذلك مرور الوقت "بتمثُّل: جماعى للإسهام الفرنسى. هناك طابعان يمكن ذكرهما: الأول إلى جانب رد فعل الأغلبية بالرفض المعادى من قبل المصريين، إلا أنه كانت هناك عديد من روابط التعاطف الفضولى، والمفتون والذى ظل طى الكتمان- خاصة من الجانب المصرى- بين الطرفين.

الثانى: قُطعت هذه الروابط بعنف بعد هزيمة الحملة عسكريا إذ هلك ثلثا الجيش الفرنسى، خاصة عند كرسى القديس يوحنا المعمدان، ووجد الناجون منهم أنفسهم مجبرين على الاستسلام سريعاً للإنجليز. إجمالاً كان هناك بين أعوام ١٧٩٨و ١٨٠١ علاقات شخصية قوية بين المصريين والفرنسيين، وهذه العلاقات التى استثمرها الطرفان لم تعرف أبدا نهاية عنيفة، إلا إنها قد توقفت فى الوقت الذى لم تستطع فيه المشاعر والتمثلات من جانب الطرفين أن تُستدمج بطريقة مناسبة. عاد الفرنسيون من الحملة ليعيدوا ارتباطهم بنزعة " الولع بمصر" Egyptomania تلك النزعة الموجودة فى الغرب منذ قرنين على الأقل وذلك لكى يخففوا من انفصالهم المؤلم عن أرض الأهرامات وسكانها. مسألة أن يُقام الحداد تدريجيا لديهم كان ممكنا بفضل الآثار والكتابات والرسوم التى جلبوها معهم. إلا أن المصريين لم تكن لديهم نفس الإمكانية، خاصة بسبب علاقات المودة المخجلة فى نظر الأقارب (خاصة أفراد العائلة)، والذين قد ظلوا فى حالة ترقب إذ أن نوايا وقيم الغزاة لم تتح لهم الفرصة لتفهم وتندمج . بداية من تلك اللحظة وقعت الثقافة المصرية فريسة لموقف حداد معقد بمبادلاتها الإنسانية والثقافية مع غازيها الغربى الفرنسى. ولعل آثار الموقف مازالت تميز العلاقات بين مصر والغرب حتى اليوم.. بصفة عامة قاد موقف عدم الاندماج النفسى هذا الذات الفردية أو الجماعية الحائرة إلى أن تطبق مانسميه فى علم النفس التوحد بالمعتدى،

ويمثل هذا المصطلح وسيلة دفاعية نفسية عندما تتعرض الذات لخطر خارجى فتستخدمه لكى تحافظ على تماسكها العقلى: فيتوحد الشخص المعتدى عليه بالشخص المعتدى "إما بأن يعيد أخذ الاعتداء كما هو لحسابه وإما بالتقليد النفسى أو المعنوى لشخصية المعتدى، وإما بتبنى بعض رموز القدرة التى تميزه (٩). كانت مصر فى نهاية القرن الثامن عشر تتطور فيها الأفكار بشكل خجول وناشئ، داخل هذا النموذج لم تستطع

النزعة التقدمية والتى كانت فى واقعها متطورة إلا أنها غير متكيفة مع الثقافة المحلية أن تكسب أرضا جديدة. إذ أن مازعم الفرنسيون من مهمة حضارية فى مصر قد سدَّ الطريق على المكتسبات والتحوّلات الآنية المحلية للمجتمع المصرى الذى كان قد باشر "التحديث". كانت هناك فكرة رائجة فى الغرب ضمن "نزعة الولع بمصر" تقول إن مصر مشلولة تماماً فى تطورها بسبب المماليك، وعلى الرغم أن الحملة كان من أهدافها الرئيسية قطع الطريق على انجلترا ومستعمراتها الهندية، إلا أن الفرنسيين كانوا قد رفعوا شعارات أخرى تغطى الأهداف الرئيسية وذلك بادعائهم أن الحملة موجهة لتتيح للأمة المصرية أن تولد من جديد لكى تجد بعضاً من الروعة التى تشهد بعظمتها الماضية وذلك بعد قهرهم للاستبداد والظلامية فيها. وإذا كان المصريون قد اعتبروا أن الحملة الفرنسية قد تضمنت آثارها حداثة زائفة وثقافة أيضاً زائفة فهذا يعود فى قدر كبير منه إلى أن الفرنسيين والغرب- بصفة عامة- قد أنكروا عملية الحداثة الكامنة والتى كانت قد بدأت فى القرن الثامن عشر بمصر إذ أن هذه العملية كانت قد قُطع عليها الطريق من خلال إحالة قسرية *إلى الماضى الفرعونى* (ثم في النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى الفن الإسلامى)، والذى كنا نجد آثاره قبل ذلك فى النهضة. بعد بضعة عقود حدث تبادل ثقافى بين مصر وفرنسا تحت حكم محمد على، ولكن الإسهام الغربى لم يستطع الاندماج على الصعيد المحلى بالحداثة المصرية الوليدة، وذلك بسبب الصدمة الثقافية الأولى. هذه المحاولات فى الإخصاب المشترك للأفكار وللخبرة العملية لم تبلغ إذن هدفها. إضافة إلى أن هذه النوايا الحسنة فى طرف وآخر لم تكن دائمة بفعل التنافس على المنطقة بين الدول الغربية. والملاحظ فى عديد من الكتابات عن مصر صعود فكرة التفوق الغربى لدى المصريين مع إحساس حى بالخجل خاصة فى القرن التاسع عشر والعشرين مما أدى إلى ظهور "عُقدة الخواجة". تلك العُقدة تبدو- فى نظرنا- مترجمة لهيئة نفسية نموذجية لمحاولة إعداد لما بعد الصدمة للتوحد فى المعتدى. إذ بعد توحدها فى شخصية المعتدى عليها تحت طائلة تفكك الشخصية بتأثير العنف الواقع عليها، أن تستعوض الضحية تدريجيا هويتها، والتى كان عليها أن تتخلى عنها عندما ترنحت معالمها. إعادة التملك الأليمة تلك للذات تتم فى سياق عاطفى من الخجل والذنب المعلنين بالإضافة *إلى أن الحنق على الذات* يتقوى بفعل أن العدوان قد ترك

المعتدى سالما (وفى بعض الأحيان مقوّى) فالضحية تتطلع حينئذ لسلطته. يبدو أيضاً أنه على المستوى الجمعى حادثة نفسية من ذلك النوع جرَّت المصريين للإتصال بالفرنسيين فيما بين أعوام ١٧٩٨،و ١٨٠١ بفعل التوحد الفاشل بقيم الغازى. فى إطار عملية التوحد تلك مرت عمليات التغير (التغريب) من أوسع الأبواب، وساهمت فى أن يطرأ على المجتمع تغيرات كبيرة، بل وأحدثت طرقا جديدة فى الحياة واستعمالات وأدوات جديدة، وآليات غير مسبوقة مما أدى إلى خلق حساسيات جديدة لدى الفنان، ولدى المتلقى، تنعكس على طريقة تعبير الفنان عن واقعه المعاش الذى أصبح يراه ويدركه بطريقة مخالفة لما عهده من قبل، **وهو فى الغالب قد اكتسب تقنيات ومناهج ومواد لم يكن يعرفها، مما يجعله ينفذ عمله الفنى وفى ذهنه متسع لأفكار وممارسات حديثة إلا أنه فى نفس الوقت مازال يمتلك تقنياته ومناهجه ومواده القديمة، ولهذا يبذل محاولات حثيثة لتكييف القديم مع الجديد، ليخرج ربما بتقنيات ومناهج ومواد هى نتيجة لهذا المزيج، أو ربما ينحاز بقدر أو بآخر لأحد الطرفين، إلاأن الثابت أنه لن يصبح كالفنان الأوروبى فى تطبيق ماهو غربى، كما أنه لن ينفذ أعماله الفنية بنفس الطريقة التى عهدها قبل انفتاحه على الجديد. كذلك المتلقى المتذوق، إذ يتغير أيضا ذوقه الفنى، ومعاييره النقدية فى طريقة تذوقه، بنفس النسبة التى تغيرت فيها وسائل حياته الجديدة.**

هذه العملية صحية لاغبار عليها من الناحية العلمية، حيث أن التغير (التغريب) الذى يطرأ يظل محدودا بالواقع المعاش، بل بالواقع الجغرافى والتاريخى للفنان وللمتذوق معا، ولكى نوضح هذه الفكرة سنأخذ كنموذج تجربة المستشرقين الغربيين فى الفن ممن تأثروا بمصر الفرعونية أو بمناخ الشرق بوجه عام، وظلوا أسيرى وسائلهم التعبيرية الغربية حتى وإن عبَّروا عن موضوعات خارج الأطر التى عرفوها.

ففى أحد المعارض التى نُظمت فى باريس حول موضوع "المستشرقون" لفت نظر الناقد محمد بن حمودة (١٠) فى اللوحات المعروضة حرص أصحابها على محو مفاعيل الانقطاع الذى يفترض فى الصدمة الناشئة عن تلاقى الحضارة الغربية مع الشرق، ويقول

حتى وإن نجحت بعض اللوحات في تكريس فعلها البصرى، فالواضح أنه لا صدمة هنا لك وأن حاصل الأمر هو تتبع رسامي اللوحات لمظاهر الغيرية فى مختلف أصعدة الكائن والكينونية، وذلك لا بغرض الانفتاح على مشهد التنوع اللامحدود، وإنما للتأكد عبر هذا الأسلوب من مشابهة الذات لذاتها عبر تلمس وتعيين مبلغ اختلاف الآخر عنها. ويخلص إلى مشابهة المعرض برمته بإستراتيجية متصلة هدفها الالتفاف على شتى أنواع الانقطاع لإحلال التجانس محله.

ويلاحظ أن من أظهر ملامح هذه الخطة التى تهدف أولاً وأخيراً إلى اختزال الغيرية إلى مجرد مطية لايراعى فيها إلا جانبها الإمتلاكي، نوع العلاقة التى تقيمها اللوحات مع الموضوع من حيث هو كذلك أو مع "شئ" من جهة أنه شئ. إذ كانت جميع اللوحات تشترك فى هاجس البحث الاجرائى والنظرى عن الصيغة المثلى لوضع التطابق الذى يفترض أن تصبح الأشياء بمقتضاه مرايا للذات وموضوعاً لكل الأفعال التى بتوسطها تأمل هذه الذات فى بلوغ أقصى درجات الحميمية مع نفسها. ولهذا السبب- يرى بن حمودة- أنه كان لابد للفنيف الرسامين الاستشراقيين المشاركين فى المعرض من تغذية الحميمية التى يتشوفون فيها بلحم الغيرية حتى تم اختزال هذه الأخيرة إلى صنف وأحد من المواضيع أسماه "المأعون". وذلك لأن المأعون لاتضاف إليه فى العادة حياة بالقياس إلى نفسه وإنما يدرك باعتباره وظيفة فحسب، كما لاحظ ناقدنا نفس الشئ على كل أثاث اللوحات، سواء فى ذلك الخط أو المستقيم، والضوء أوالظلمة، والهيئة أو الخلفية فالكل ينحو نحوا واحدا فى الوجود ونمطا بعينه فى الظهور لاغاية منه سوى المساهمة فى بلورة الصلاحية المطلقة لمبدأ الهوية ونفى كل ماعداه من المبادئ سواء كان ذلك على سبيل الاستبعاد والإقصاء أو بطريقة التدجين والإلحاق المناوئ لكل مظاهر "التعجيب"، حيث بانعدام العجب يحل الاعتقاد، ورأى ناقدنا أن الأمر لا يتعلق فى هذا المقام بأقل مما يمكن تسميته تجاوزا صنمية مبدأ الهوية القائمة على تثمين التطابق والتشديد على التقابل. وعليه فقد تراوحت اللوحات بين المشاركة حيناً فى ضرب من إنتشائية الذات الناجحة فى تمثل العالم والأشياء واهتضامهما طى الوجدان وحينا آخر بذلت اللوحات مشهد من يعبر إلى الجمال عبر سبيل الحرمان المستفحل على اعتبار استحالة تطابق الرغبة الراهنة مع مقتضيات المعنى. ويضيف بن حمودة

أنه من الطريف أن المتوقف عند اللوحات يبدو له أن رساميها توسلوا ازدواج الجنس البشرى إلى ذكور وإناث لبلورة لعبة المعنى وتراوح الذات فى سياقها بين شهوة جامحة لتمثل الأشياء وتملكها أملا فى القبض على الحياة وسرها وبين تقزز بالغ من رواسم تلك الحياة ونفور من رغبة لا سبيل إلى تحقيقها دون أن تتكشف الذات حيال ذاتها كآخر.

ويفسر ناقدنا ظاهرة ركون جميع الرسامين المشاركين فى المعرض إلى أسلوب الخداع البصرى le tromp l'oeil بأنه ليس استيعاباً لإيمانهم بالطبيعة السردية للعالم وللأشياء وهو ما يساهم فى تعليل خروج جميعهم من كل صنوف الانقطاع ومن شتى مظاهر ومناسبات الاستئناف لما فى ذلك من علامات على هشاشة مبدأ المألوفية وخاصة ما تعلق بمبدأ الهوية. نستخلص من تلك المعالجة المتأنية لتلك الأعمال الغربية التى عالجت موضوعات شرقية إن الانفتاح على تجربة الآخر والولع بأنماط حياته المختلفة، والاهتمام بالتعبير الفنى عنه لم يغير شيئاً فى هذه الأعمال إلا من حيث الشكل والمظهر فقط، بينما الخلفية المعرفية التى انطلقت منها هذه الأعمال كما هى، ولم يحدث عليها أى تغير يذكر. بل أكثر من ذلك ساهمت تجربة الخروج عن الذات والتطلع للآخر فى تأكيد الذات وكشف انسجامها مع نفسها كوحدة حضارية متكاملة بتأكيدها على الاختلاف والتنوع الذى يفصل بين الغرب كوحدة ثقافية وبين الشرق كوحدة ثقافية أخرى مغايرة. ويمكننا أن نضيف فى هذا السياق كل الأعمال التى انتسبت إلى الولع بمصر، باعتبارها أعمالاً لا نستطيع القول عند مشاهدتها، بأنها تبين تشرق أو تأسلم أو تعرب الفنانين الغربيين، أو أن الفن الغربى قد فقد هويته وأصوله الثابتة عندما تأثر بفنون وأفكار الشرق.

وعلى الرغم من أن تعبير "التغريب" هو السائد فى الدراسات والعلوم الإنسانية وكثيرا ما يتردد فى أوساط هذه العلوم والمشتغلين بها، وعلى الرغم أيضاً أنه يستخدم فى مجال العلوم الاقتصادية السياسية والاستراتيجية حينما يتحول المصطلح إلى "التبعية" وعلى الرغم من مصداقية التعبير أحيانا فى هذه المجالات المحددة، إلا أنه يصبح خالياً من المعنى حينما نستخدمه فى مجال الفن، فما يصدق فى الثقافة لا يمكن سحبه ببساطة على المجال الفنى، إذ أن الفنان المبدع لا نسأله عن أحاسيسه أو عن كيف تأثر وانفعل، وإذا أصبحت القضية مطروحة أمامه على النحو السابق، فلن يكون مبدعاً، ولا فناناً، بل



مجرد "ارتيزان" ينفذ بعقله ما يُطلب منه صنعة، بعيداً عن الوجدان والأحاسيس والمشاعر، وحاشا أن يكون الفنان المبدع كذلك.

الهوامش

(١) ورقة بحث مقدمة إلى الندوة التى انعقدت على هامش بينالى القاهرة الدولى الخامس ١٩٩٤

(٢) المعجم العربى، لاروس، باريس، ١٩٧٣

(٣) انظر د. حسن حنفى، علم الاستغراب، القاهرة

(٤) المعجم العربى الحديث (لاروس) مرجع سابق

(٥) le petit larousse- paris- ١٩٩٤

(٦) ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون ، دار إحياء التراث العربى بيروت، ط٤، بدون تاريخ، ص٣٤٧

(٧) المرجع السابق، ص٤٠٠.

(٨) المرجع السابق ص ٤٠١

(٩) انظر د. مجدى عبد الحافظ، الوعى السياسى فى مصر منذ عام الحجة وحتى ١٨٠٥، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، عدد خاص عن تاريخ مصر فى العصر العثمانى.

(١٠) la planche (j) pontalis (B) vocabullaire de la psychanalyse. PUF. 1967'P ١٩.

(١١) محمد بن حمودة، الرجل الذى صار عينا، مجلة أدب ونقد، القاهرة.

التشكيل ومس من الشيطان الرجيم

فاطمة إسماعيل

لم يفرغ النقاد التشكيليون فى مصر بعد من الجدل حول قضية التراث والأصالة والمعاصرة - حين طرحت الندوة الدولية (١) كماً هائلاً من المصطلحات العالمية الآنية، دفعة واحدة - ولم تترفق بنقادها من صدمة الوعى التى قد تسلمهم إلى حالة من الغيوبة القصدية - على أن ما طرح من موضوعات حول «الطليعة» «ومابعد الطليعة» و«التحول» و«تحول التحول» و«الثابت» فى الفن و«المتغير» و«الحى» و«الحركى»، وغيرها من المصطلحات التى ضمنتها الندوة لم تكن تلك المصطلحات نزهة استعراضية فى قواميس اللغة العربية كما ظن البعض، ولاهى سحراً مبيناً أو كانت مساً من عمل الشيطان الرجيم، وإنما هى مصطلحات فنية حقيقية أصبحت متداولة فى الثلاثين عاما تلبى حاجة الفكر الجديد فى الفن العالمى.

مفهوم التحول وتحول التحول

ومادام هناك غموض حول المنطوق اللفظى لموضوع الندوة ذاته أكثر من دلالته الباطنة فقد يكون من المفيد أن نتفق على ما نعنيه لفظيا بداءة حتى نجد سبيلنا للحوار.

حين نتحدث عن التحول فإننا نعنى بذلك تحديد المفهوم من خلال ثلاثة عناصر: المكان، الزمان وعنصر الحدث.

أما بالنسبة لعنصر المكان فنقصد به ما يتعلق بمنطقة الإحداثيات والتفاعلات أى مناطق الابتكار ذاتها

وهى بالتأكيد مناطق «التميز» وتتبادلها كل من أوروبا وأمريكا فى المرحلة الزمنية التى نعنيها، والعنصر الثانى «الزمان» ونعنى به اللحظة الزمنية الثابتة التى تفصل التعاقب الزمنى بين مرحلتين تاريخيتين حيث أنه لايمكن أن يحدث الإبداع وتحول الإبداع فى ذات اللحظة، وتبدأ فترة التحولات التى نعنيها فى الستينيات، أما تحول التحول فنتتبعه من الثمانينيات وحتى الآن.

أما العنصر الثالث وهو «الحدث» فيعنينا فى رصد الحالة الإبداعية وتحليل سياقاتها الجديدة واختلافها عما استقرت عليه الحالة الأولى فى الوعى الجمعى وما انتظمت عليه فى نسق جمالى تعارف عليه الجميع وشكل منطقا تقييمياً يمكن اعتباره نموذجا للقياس، وتحول تلك الحالة الإبداعية إنما يشمل الخروج عن النسق الجمالى وعن المفهوم الفلسفى للفكرة الجمالية وأيضاً على المعيار، مع طرح البدائل المفترضة.

هذا بالنسبة للتحول.. ثم تأتى مرحلة تحول التحول ويحدث فيها ما حدث بالنسبة للتحول الأول إلا أننا لانفترض فى هذا التحول الجديد عودة لحالة ما قبل التحول الأول وإلا لاعتبرنا ذلك «إعادة للتحول».

وفى تعريف الناقد والفنان «أحمد فؤاد سليم»(٢) لمفهوم «التحول وتحول التحول» يقول:

«إن التيارات التى غمرت ساحة الإبداع فى السنوات الثلاثين الأخيرة على الأقل. نحتت معايير مخالفة فى اللغة الجمالية وأحدثت الطروحات البصرية انقلابا أفقيا فى أنساق الفكر الفنى، وكرست متغيرات متواترة. وربما أيضاً عاصفة لقطبى الفعل المبتكر، الفنان والمتلقى من حيث تحول هذا المتلقى إلى مستهلك ومن حيث تحول الفنان إلى منتج للفن، وتحول الفن - عمليا - إلى سلعة يجرى عليها ما يجرى من انشطارات السوق «القسرية» وبرنامجه القصدى».

فما تلك التحولات الأولى التى حدثت فى العالم؟

يرتبط هذا التحول بتيارات «الطليعة» وما فرضته من متغيرات بين الفنان ومصادره، وبين الفنان والسوق، والفنان والجمهور، والفنان والمتحف وقاعة العرض.

يقول الناقد اللبنانى «أسعد عرابى»(٣) فى مداخلته:

«.... إن التحول المقصود هو ذاته حالة مابعد الحداثة بالنسبة لأوروبا» POST MODERNISM «وهى تشير إلى مجريات ما بعد السيتينيات. أما

«تحول التحول» فهو يطلق عى ما بعد الطليعة والتى تشير إلى متتاليات السبعينيات «وهو هنا يختلف مع ما ذكره الفنان والناقد السورى عز الدين شموط»، حين وضع تعريفا آخر عن التحول وارتباطه بحركة «الطليعة»:

«لقد أرادت حركة الطليعة إعادة النُظُم بمفهوم اللوحة والمواد الأدوات ليحل محلها مواد وتقنيات جديدة لاحدود لها، مما غير من الأسس الجوهرية للعمل الفنى الذى أحيانا لم يعد له وجود مادى ملموس، وانقطع عن كونه انطباعا بصريا منسجما، يستجيب لحاجات اجتماعية وفكرية ووجدانية للإنسان».

إذن هل تعنى مرحلة «التحول» هذه «مابعد الحداثة» التى ذكرها الناقد أسعد عرابى أم تتجاوز ذلك إلى تيارات «الطليعة» جميعها؟

إن مصطلح «مابعد الحداثة» قد ظهر فى نيويورك فى الستينيات ويعنى تغليب الصورة البصرية «الشكل» على «المضمون» أو محتوى العمل الفنى - أما الطليعة فقد تعارضت مع اللوحة شكلا وموضوعا وانتخبت الموادية بديلا وثارت على المتحف وصالة العرض وتاجر اللوحات.

تفترض هذه الأخيرة إذن حالة التحول هذه كنتيجة لتحريك حالة الوعى الجمعى من اعتبار الفن هو اللوحة أو التمثال إلى البديل «الموادى» «البيئى» الجديد، ولانستطيع أن ندعى أن هذا «التحول» هو انقلاب فجائى فى مفهوم الفن، فدادائية مارسيل دو شامب قد مهدت ووضعت *الإرهاصات الأولى* لهذا التحول منذ عام ١٩١٧ حين عرض مارسيل دو شامب قارورته الشهيرة فى متحف الفن الحديث بباريس.

إن ما طرحته «الطليعة» من خلال هذا الحشد الأفقى لاتجاهات عديدة يتجاوز التنوع التعبيرى الذى نجده فيما طرحته ما بعد الحداثة إلى الاختلاف المفاهيمى للعملية الإبداعية ذاتها.

ولسنا هنا فى مقام تقييم التجربة وإعلان موقفنا من هذا التحول أو ذلك ولكننا معنيين بالدرجة الأولى برصد مجريات هذه التحولات والتعرف على أنظمتها التى تشكلت سياقات العمليات الإبداعية الى تلقفناها فى مجتمعنا تحت دعوى التأثر، والتأثير، والمتابعة والمواكبة للفن المعاصر.

* * *

قامت فلسفة التحول الأول كما ذكرنا من قبل على الثورة على المتحف وصالات العرض وتاجر اللوحات والسوق الفنى وقد تمثلت فى مجموعة من التيارات الفنية بعضها ظهر فى أواخر الخمسينيات والبعض الآخر مع بداية الستينيات نذكر منها البوب

أرت ((POP ART)) وهــو الــفــن الجماهيرى وقد ظهر فى بريطانيا وأمريكا فى أعمال كل من هاميلتون وبليك ببريطانيا وكذلك روشنبرج وليختنشتاين وأندى وارهول وجاسبرجونس بأمريكا فى محاولة لمغازلة الخطاب العوامى عن طريق استخدام العلامات السيميائية، المباشرة فى تعاملهم اليومى مع السلع الاستهلاكية والنماذج الإعلانية الى تحقق انتشارا متماثلا مع أذواق الجماهير عموما الـ ((CONCEPTUAL ART)) ويعنى الفن المفاهيمى والذى كان يثور على حتمية القيمة - فى الشكل بالنسبة للعمل الفنى وأعطى بديلا لقيمة العمل من خلال فكرته الذهنية فقط وقد عبر كوثاوث -KO ((SUTH)) فى عرضه للكرسى بجانب صورته الفوتوغرافية عن بقاء قيمة العمل الفنى خالصة فى فكرته الذهنية بصرف النظر عن الصورة البصرية وكذلك تيار الـ ((ART POVERA)) أو الفن الفقير وهو الذى يعتمد على المواد الممكنة والسهلة فى بساطتها فى ثورة على الترف الفنى، والـ ((LAND ART)) أو فى الأرض والفن البيئى ((ENVIRONMENTAL))والدادية الجديدة ((NEO DADISM)) وفن الأداء الحركى ((PERFORMANCE)) وفن الحدث ((HAPPENING)) والفن «الحركى» و«الكمبيوتر» و«السيبرناطيق» وغيرها من التيارات وتفريعاتها التى تخضع للسياقات القومية المختلفة.

التحول الثانى

وهو المعتمد فى فترة الثمانينيات وظهور الترانز آفان جارد TANS)) AVANT GUARDA)) ما بعد الطليعة»، فبعد أن أثبتت تجربة الطليعة فشلها فى تحقيق الأهداف التى قامت من أجلها وهى» رفضها للمتحف والسوق وتاجر اللوحات وصالات العرض والعودة للطبيعة بموادها البسيطة حيث نجد أن الفنان الألمانى جوزيف بويز وهو أحد أهم فنانى الطليعة أقامت له باريس فى صيف ١٩٩٤ بمتحف مركز بومبيدو معرضا لأعماله المقتناه لاثنين من جامعى اللوحات بسويسرا وألمانيا الأول ويدعى «سيزمان» والثانى هو «بيغ»!

وتقول إحصائية الناقد الفنى الألمانى «فيليب بونفارد» «أن جوزيف بويز هو ثانى فنان فى سوق تجارة الفن» مما يؤكد فشل فنانى الطليعة فى تحقيق أهدافهم وخاصة أننا نرى المتاحف الأوروبية تمتلىء بأعمالهم المقتناة.

لذلك جاء التحول الثانى والذى

بشرت له جماعة «الحامل والسطح» فى أواخر الستينيات فى محاولة لإرساء القيم الجمالية للوحة مرة أخرى بعد أن تم تدميرها بأعمال فنانى الطليعة، فى الثمانينيات حين ظهرت مجموعة فنانى مابعد الطليعة بألمانيا وسويسرا من خلال لوحات چورچ بازيلتز وكيفر وسوزانا روثنبرج وغيرهم وكذلك فى إيطاليا كيا وميموبلادينو وغيرهم.

وقد أطلق هذا المصطلح الناقد الإيطالى بونيتواليفا(٤) شارحا فلسفة هؤلاء الفنانين والتى قامت على رفض جوهر الجمالية المستقرة واتجهوا إلى فن المجتمع الذى يشترك الكافة فى قراءاته وأعادوا مرة أخرى منطق اللوحة ذات البعدين.

الأنظمة السياسية والثقافية للتحولات

ويرجع بونيتواوليفا هذه التحولات فى الفن لنظرية «الأنظمة» أنظمة السياسة والثقافة والإعلان، - والتى يحدثنا عنها فى هذا المقال باعتبارها نسيج السياق الذى يولد فيه الإبداع - فهو يرى أن انهيار الأنظمة الكبرى أدى إلى تعديل حتمى وتقييد لمعنى نظرة السياسات، محولا إياها من بعد يبرز موضوعيته إلى مشروع ذى أبعاد فى ممارسة التاريخ بآجالة الطويلة لتصفية الحاضر فى فترات قصيرة المدى. ولقد فقدت السياسة بذلك عناصرها المثيرة فالأنظمة السياسية «الشيوعية والرأسمالية» ساهمت كل بمقدار فى هذا التحول إذ أن شراسة واقع الشيوعية المجردة بالمقارنة إلى خريطة الاختلافات الفردية وإلى شدة القوانين الصارمة لأسواق الرأسمالية للخدمات الشخصية الضرورية ذات الأولية هو أمر غير مناسب للحركة الإنسانية فى النطاق الاجتماعى والتى لاينفصل فيها النشاط الإبداعى عن الواجب الملزم.

أدى هذا إلى فقدان المصداقية للسياسيين الذين تمرسوا على حل كل المشاكل بطريقة تدعو إلى السخط فى المستويات الاقتصادية، كما أكدوا فى ذات الوقت على النواحى الاستهلاكية والتى حولها المستوى الاقتصادى إلى عامل متميز يمتص كل مُثُل الحرية والعدالة وتحولت السياسة إلى كونها مجالات للمعيشة تتصارع فيه المؤسسات.

ويضاف بعد آخر للتطور التكنولوجى فى نظرية السياسة والاقتصاد وهو (الاعتماد المتبادل) القائم على التأثيرات التبادلية التى لامكان للجمود ولا الثبات فيها وإنما هناك مكان لنوعية الحركات المتكاملة

مع بعضها البعض وعلى الرغم من إيجابية هذه النظرية. إلا أنها قد خلقت مشاكل جديدة فى إزالة نقاط أساسية فى السياسات من الغرب إلى الشرق ومن الشمال إلى الجنوب ومن الدول الغنية إلى الدول الفقيرة وهو ما يعنينا هنا فى منطقتنا، فإذا ما كا تبرير الفجوة التكنولوجية فى الدول الشيوعية بدوافع أيديولوجية فإنه فى دول العالم الثالث والرابع والخامس يواجه باندماج وتوحد دينى يرد بصورته السلبية على مختلف ثقافات العالم الغربى.

أدى هذا التغير السياسى إلى تغير النظام الثقافى وهو ما يهمنا فى الأمر إذ أنه أحد متواليات الأنظمة المتغيرة يقول بونيتواوليڤا فى نظرية الأنظمة والفن:

«وفى مجال الفن فإن النظام الدورى يتجه إلى أن يجلب جمهور الفنانين نحو قنوات المعلومات التى تسير فى ترتيب أبجدى بسرعة حتى الموضوعات الإبداعية فى الدول الى مازالت فى مرحلة التطور وفى نفس الوقت تصلها المعلومات بصورة جيدة من خلال الصحافة والتليفزيون والنتيجة هى انتحال نماذج القواعد الغربية التى تغيرت بوجود تكنولوجيا غير متأثرة بالتكاثر الذى يحدد التجانس نحو الاختلافات الخارجية، لذا فإنه عندما كان الجديد يتدبر أمره ويمعن توغلا فى الثقافات المحلية اكتسحته الاتجاهات الدولية التى حولت الاتجاه إلى تكاثر ثقافى».

وتتفق كاتبة هذا المقال - فى مداخلتها فى نفس الندوة مع هذه المقولة للناقد أوليڤا حيث تعرضت لظاهرة «التكاثر» الثقافى الفجائى من الفن فى صورة تجاور الاتجاهات التى تدفقت فى الثلاث حقب الأخيرة فى مصر والتى لاتنتظم فى نسق تاريخى يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمنى كما هو شأن تلك الاتجاهات فى مصادرها. ومن هنا تتمثل حقيقة أن شيوع تلك الاتجاهات فى منطقتنا فقدت أهم سمتين وهما تجذرها فى الواقع الحضارى المباشر، كاستجابة لتطور داخلى خاص بالسوق أو المتحف أو جامع اللوحات، كما فقدت فى ذات الوقت عنصر التعاقب فى خط زمنى مستقيم وتدفقت فى واقعنا دفعة واحدة، ومن ثم تحولت من تيارات واتجاهات تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة إلى اختراقات فردية ونزعات محدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على إعادة ترتيب الواقع الفنى المعاصر بمصر وتوجيه إبداعاته بلا منطق داخلى ولا موقف ذاتى مسبق.

١- الندوة الدولية التى نظمها



المركز القومى للفنون التشكيلية فى الفتـرة من ١٧ - ٢٠ ديسمـبـر ١٩٩٤ مـوازية لبـينالى القـاهرة الدولى الخامس. وكان يرأسها الفنان والناقد أحمد فـؤاد سليم وكانت تدور حـول «التحول » فى الثلاثين عاماً الأخيرة.. فى الفن العالمى.

٢- رئيس الندوة الدوليـة وواضع مصطلح «التحـول وتحـول التحـول» كعنوان للندوة.

٣- مواليد دمشق ١٩٤١ دكتوراه فى علم الجمال من السوربون - باريس.

٤- أكيلى بونيتوزوليڤا مواليد إيطاليا ١٩٣٩ - كون مجموعة ٦٣، شارك فى عديد من الندوات فى جميع أنحاء العالم، قوميسير بنادى ڤينيسيا دورة ١٩٩٣ - شارك فى الندوة الدولية بمصر ببحث تحت عنوان «نظرية الأنظمة والفن»

نقد

البنات والكتابة

(قراءة فى ثلاث مجموعات قصصية جديدة)

مَىّ التلمسانى

ثلاث كاتبات أصدرن مؤخراً مجموعتهن القصصية الأولى عن ثلاثة دور نشر مختلفة، نحاول فى قراءتنا السريعة لهن أن نتتبع ملامح وخصائص الكتابة (الجديدة؟) لدى كل منهن بوصفهن نموذجاً لما يكتبه جيل التسعينيات ومدخلاً لكتابة المرأة عن ذاتها ومحيطها المكانى والطبقى والوجدانى: عن مكتبة الأنجلو المصرية صدرت «جمل اعتراضية» لنورا أمين، بينما أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب المجموعة الأولى لميرال الطحاوى فى سلسلة «قصص» عربية» بعنوان «ريم البرارى المستحيلة»، كما أصدر المجلس الأعلى للثقافة فى سلسلة «الكتاب الأول» مجموعة «حدث سراً» لأمينة زيدان،التى حازت قصتها (التى تحمل نفس عنوان المجموعة) على الجائزة الأولى مناصفة فى مسابقة القصة القصيرة التى أقامتها «أخبار الأدب» العام الماضى.

جمل اعتراضية - نورا أمين:

قد يرى القارىء فى ذاتية عدد كبير من قصص نورا أمين (تسعة بضمير المتكلم وخمسة بضمير الغائب) بحثاً دءوباً عن حقيقة الشعور وكيفية الإدراك وملامح النفس المتخفية فى

الجسد المعتم الذى يستخدم بوصفه وسيلة لإدراك العالم. وقد يرى القارىء فى ملامح كتابة الجسد عند نورا أمين شيئاً من «المباشرة» ويحاول البحث في رابطة ما تربط بين الذات الكاتبة والذات المكتوبة باعتبار الشخصية جزءاً لا يتجزأ من كيان الكاتب نفسه، ونرى أن فى ذلك خلطاً كبيراً يحاول النقد الجاد أن يتخطاه بحثاً فِي بناء النص وآلياته بغض النظر عن هوية وكينونة الذات الكاتبة.

وعلى الرغم من أن ضمير الأنا المستخدم فى الحكى لايشير تقريباً إلى جنس الذات الفاعلة إلا أن أحاسيس التلامس والتآنس والتكاشف التى نستشعرها فى قصص كثيرة (ومنها أمطار موسمية على سبيل المثال) تحيلنا إلى علاقة مثلية أنثوية يصبح بفضلها الجسد أكثر تحققاً بل وأكثر تحرراً فى إدراكه لحدوده ولإمكاناته وطموحاته، حيث تقول الشخصية: «ولأول مرة ذقت معنى الاحتواء... معنى اللذة المشتركة والمتبادلة بحق.. معنى أن تكون خبيراً بالآخر خبرتك بذاتك وتطمئن إلى سعادة صافية دون قلق أو افتعال». (أمطار موسمية، ٥٠)

وفى رحلة إدراك الجسد للعالم وخبرته بلا محدودية هذا العالم تتحقق فى قصص نورا أمين عملية الانفصال عن الآخر المذكر والتوحد بالآخر المؤنث فى شتى صوره وأحواله: الأخت، الأم، الصديقة، الابنة إلخ.

نرى فى «هامش أخير» التى ربما تكون أفضل قصص المجموعة وأكثرها «تحققاً» أيضاً، من حيث وعيها بإمكانات اللغة السينمائية، نرى أن انتفاء ونفى وجود الآخر المذكر يلعب دوراً فى تحقق الوجود الأنثوى ولو للحظة، فى صورته المكتملة، التى سرعان ما يتم إحباطها لصالح الآخر المذكر: «الآن أصبح أنا نفسى لحظة تتمنى أن تلتقى باللحظة المجاورة لها (...) أتوق للقائنا الوجودى.. الكونى.. لقاء نولد فيه لأول مرة من جديد... دون صفات أو أدوار». (هامش أخير -٨٥)

يتأكد نفى المذكر/ الذكورة فى المجموعة من خلال نماذج مختلفة للزوج حيث تثبت فكرة فشل مؤسسة الزواج سواء كان للزوج سطوة ووجود فعلى أو كان الزوج مجنياً عليه (قبلة الوداع، امرأة تمقت اسمها) حيث تصبح مؤسسة الزواج فى أفضل حالاتها مجرد «حالة من التعايش السلمى»، وفى معظم حالاتها مصدراً للتوتر والإحباط والكبت الجنسى والانفصال والوحدة.

ومع سيادة موضوع الجسد/ التابو فى مقابل الجسد المتحقق يظل إدراك الشخصية للعالم إدراكاً بكراً فيه من براءة الطفولة وخيالاتها الجامحة واكتشافاتها الأولى قدر من الطهر أو

الرغبة في التطهر من المعرفة المسبقة بحثاً عن مصدر المعرفة الأولى. ولاعجب إذن أن نجد عدداً من الشخصيات الطفلة تتصدر صفحات المجموعة ولا أن تطغى في بعض الأحيان لغة الأطفال القريبة من العامية على السرد وعلى لغة الكاتبة نفسها، في وحدتها، تتذكر شخصية الزوجة رمزاً من رموز التوحد مع الآخر المؤنث في صورته الطفلة، فيقول الراوي: «ولا تتوالى على ذهنها سوى صورة رقيقة لصديقة صغيرة يديها صغيرة وعينيها الصغيرة (..) تفتش عن الطفلة الصديقة وتتمنى أن تلد طفلة تشبهها» (جمل اعتراضية – ٧٨)

فإذا أردنا أن نستكشف الخلفية الاجتماعية التي ترتسم عليها ملامح القص في «جمل اعتراضية» لوجدنا أنها محددة مكانياً بأحياء العاصمة الراقية، وطبقياً ببورجوازية أهل المدن الكبيرة التي تتجاور مع وتحتك بفئات أخرى من المجتمع (مثل البواب في امرأة تمقت اسمها). تنطلق الكاتبة إذن من معرفتها بالعالم المحيط وبالطبقة التي تنتمي إليها وبالفئات المختلفة التي تحتك بها في حياتها اليومية وهو المنطلق نفسه الذي يميز كتابة وعالم ميرال الطحاوي في مجموعتها الأولى.

ريم البوارى المستحيلة

يتميز عالم ميرال الطحاوي في معظم قصص المجموعة بما تعززه القرية من حواديت وأهازيج وملاحم وموروثات شعبية وخيالات جامحة وملامح مكانية موغلة في الواقع وشخوص تقليدية موغلة في عمق الحياة اليومية. وتكاد تكون الذات المتكلمة هي حامل السرد الأوحد والمسئول عن سلطة الحكي في غالبية القصص (سبعة بضمير المتكلم وثلاثة بضمير الغائب) حتى في النصوص التي تستثمر ضمير الغائب، حيث تظهر الذات المتكلمة في مواضع عدة (عادة عند نهاية القص) لتؤكد: «أنا وحدي رأيت...» (دومات الطين والعشب – ١٤)، أو «أنا الوحيدة التي أجرؤ..» (العصفورة – ٣١) إلخ. هذا بالإضافة إلى استخدام تقاليد الحكي الشفاهي الذي يميز عالم القرية. هكذا يكشف الراوي دائماً عن ذاته في موضع ما من مواضع بعينه عاشه الراوي أو رآه رأي العين.

نلاحظ في عدد من قصص ميرال الطحاوي حضور تقنية «التلصص» كوسيلة من وسائل الولوج إلى عالم الشخصية والتعرف على خباياها... كان عوض في دومات الطين والعشب «يتلصص» على باحة الدار المجاورة لنرى بعينيه الجميلة وصفة موضوع


جسد النخلة
مشدود الى
جذعي ← لتمتد
عروقك في جسمي
او عروقي في جذعك
ق م

حلمه وملهمة خاليه الجامح، بينما تختفى الراوية خلف ثقوب النافذة كى «تتلصص» على الجدة العجوزة وزوجها المطرز بالتجاعيد الكثيفة...» (العصفورة - ٢٧). وتقول الراوية فى «ست الحسن» مستخدمة ضمير المخاطب: «المكان الوحيد الئى ترانى منه ثقب الباب المواجه لماكينة الخياطة» إلخ. قد يعوض هذا التلصص جزءاً من الإحساس بالفشل الذى تواجهه الشخصية فى محاولاتها الدءوبة للاتصال بالآخر: فوصفة لاترى حب عوض لها، كما أن الجدة لاتسمح لأحد بالولوج إلى عالمها إلا نادراً بينما يحول الحياء والخوف دون اتصال الفتاة بمن تحب لأنه أخو صديقتها...

ويظل الاتصال بالآخر مبتوراً، ناقصاً، مجهضاً، فمعظم شخوص ريم البرارى المستحيلة تعانى إحباطاً نفسياً مما يقتل براءتها ويحولها فى بعض الأحيان إلى مسخ مشوه لانملك إلا أن نتعاطف مع مأساويته. فى «المتاهة» تندفع صورة الأخ مقتحمة عالم الراوية (كما يحدث فى «ريم البرارى المستحيلة») لتشهر سيف قسوتها فى وجه الشخصية المستسلمة لقدرية أسطورية تميز الشخصية الأنثوية المستكينة المستلبة. بينما يستحيل مقاومة الطفلة الذكية لإغراءات زميلتها التى «تملك نجوم الذهب». وينقطع الاتصال بين زهرة الحسناء ويونس فارس الفرسان حين يتدخل مازن بخيانته ليبيع الديار للانجليز ويقتل يونس ويلوح بدنانيره لحلم زهرة بهجرة الصحراء.

وفى أحيان كثيرة أخرى ينقطع اتصال القارىء بالنص نفسه نتيجة لظهور واختفاء الشخصيات بشكل مفاجىء يثير الارتباك، خاصة مع استخدام ضمير الغائب الذى يحيل إلى شخصيات مختلفة. فى «موسم صيد الغزلان» تظهر شخصية نسائية جديدة لتدخل مدار الحكى فى اللحظة التى تفقد فيها الراوية أثر شخص آخر ألفت وجهه فى القطار، فيثير ظهورها واختفاء الآخر ارتباكاً فى التلقى لا يوازيه سوى ارتباك الشخصية ذاتها فى مأزقها الوجودى.

هكذا يتم إجهاض كل محاولة للتواصل بين الشخصيات من خلال رؤية الكاتبة الواعية لآليات الاتصال فى المجتمعات المطحونة التى تواجه بشجاعة (وبالأغنيات أيضاً أحياناً) إحباطاتها اليومية وأحلامها المنهارة وعلاقاتها المهترئة، فلا يقام عرس فى قصص ميرال الطحاوى إلا لينهار ولايتحقق حلم إلا ليتم وأده فى الحال. وكأن الخلل الجوهرى فى علاقات التواصل هو التناقض الصارخ بين الواقع الملموس وحلم التغيير

المستحيل. وفى تعقيد هذا العالم الضيق رغم فساحته، تتداخل مستويات الحكى فى الفقرة الواحدة فيشعر القارىء بأن عليه أن يبذل جهداً مضاعفاً لفك شفرة النص مع تداخل الأحداث والضمائر والإحالات النفسية المختلفة. وتقترب مأساوية هذا العالم، وميلودراميته الفجة أحياناً، من واقع القرية وأهلها حتى تكاد تختلط بحياة الناس اليومية لتصبح السمة المميزة لهم وكأنهم خلقوا ليعيشوا قدرهم المأساوى فى استسلام غريب وفى قنوط أغرب من الحياة.

حدث سراً

من القرية ننتقل إلى المدينة، إلى السويس، حيث تدور أحداث المجموعة الثالثة، «حدث سراً» لأمينة زيدان. هنا نتعرف على ملامح المدينة بشوارعها وبناياتها الخشبية وميناثها وجبالها التى تلقى بظلالها على الشخصيات وعلى إحساسهم بذاتهم وبالحياة.

فى المدينة، لانجد عناصر الموروث الشعبى التى نجدها بغزارة فى «ريم البرارى» (الأغنيات، الحكايات الشعبية، العفاريت، القطار المكتظ إلخ) وإنما يفاجئنا احساس بانعدام الوزن، بالوحشة والخوف والوحدة والانسحاق فى الفضاءات الشاسعة. تفاجئنا احاسيس السأم والعجز والانتظار والشعور باللاجدوى فى معظم قصص المجموعة وكأننا بصدد اعتراف حر من الذات الكاتبة بعبثية التواصل واستحالته فى مجتمع فسيح مترامى الأطراف والشخصيات.

هكذا ينقسم المكان أو الفضاء القصصى إلى قسمين متوازيين: الخارج الفسيح. الفراغ المترامى، سفح الجبل أو شاطىء القنال من ناحية والداخل الضيق الذى يسمح بتقوقع الشخصيات وانغماسها فى ذاتها وتلذذها بوحدتها. وكثيراً ما يحدث المرور من الخارج الفسيح القاتم إلى الداخل الأكثر قتامة بحميميته وشرنقته حول شخوص الحكايات (الموت بحراً، آخر شتاء حزين). ولاعجب أن تسود القتامة كل شىء فى مدينة ساحلية تعانى فى كافة قصص المجموعة من برودة الشتاء وصقيع الجو الرمادى، حيث تدور الأحداث دائماً «ذات شتاء» نعرف إنه شتاء قارص البرودة لايفتأ الناس أثناءه من التدثر والاحتماء بملابسهم وغلق الأزرار والتخفى خلف البنايات ومحاولة درء الروائح العطنة المنبعثة من القوارب السياحية عند الكورنيش إلخ.

وفى الإطار الزمكانى المعتم هذا، تتكشف لنا كتابة ملغزة، تفلت أبداً من

أسر التتابع الزمنى وتنأى أبداً عن تفاصيل الحكى المعتادة وتسلسل الحدث المتوقع. وتستخدم الكاتبة تقطيعاً خاصاً تؤكده أحياناً الفواصل بين المقاطع وأحياناً أخرى الترقيم واستخدام ضمائر مغايرة جنساً ونوعاً للضمائر السابقة عليها والعودة إلى الوراء حيث يتغير زمن الحدث المحكى وتتغير الشخوص المحكى عنها، إلخ. وتتأكد هذه الكتابة الملغزة أيضاً حين تفضى الشخصيات بمكنون نفسها فى لا استمراريته وتقطعه المعهودين وتشير أحياناً إلى شكلها فى أن ماحدث قد حدث بالفعل: «حين تشرنقت فى فراشتى بدأت أرتاب فى أننى كنت معه حقاً، فى ذلك اليوم أو فى أى يوم آخر». (تقصى أثرميت- ٤٣).

وتتكاثر مثل هذه الصيغة المرتابة فى الواقع وفى أثناء القص حتى نرتاب فى مصداقية وواقعية مايحدث وكأننا بإزاء حلم ما لن يلبث أن ينتهى، أو فلنقل بإزاء كابوس مستديم نصحو منه لنعود إليه فى تأرجحنا الدائم بين الوهم والحقيقة، بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية.

ونلاحظ أن المكان يثقل بوجوده على الشخصية الوحيدة المستوحشة وقد يمتزج بها فيصيران معا متكئاً لليأس والعذاب: حين تتداعى الأفكار والذكريات فى «جبال الحزن» مثلاً فيصبح جبل عتاقة الغارق فى ضبابيته الحميمة رمزاً للرجل الساكن القابع بعجزه إلى جوار الراوية فى سيارة انحرفت عن الطريق لتقبع هى أيضاً فى الظلمة. كما نجد للغرفة فى علاقاتها بالدكتور توفيق فى قصة «تقصى أثر ميت» نفس الدور تقريباً وإن كانت تنفتح على عوالم أخرى أسطورية أو فرعونية أو غيرها ممثلة فى خطاب الشخصية وفى بعض عناصر الديكور مثل الخريطة المعلقة على الحائط.

وقد يفسح المكان موضعاً لأقدام أخرى غير أقدام الشخصية الرئيسية لكنه يظل أبداً مغلقاً على الوحدة متفرداً فى خصوصيته، يحتوى الشخصية ليزيدها تقوقعاً وانفصالاً: «لماذا لا أستطيع أن أرفع عينى عن هذا الشق؟ إنه يجذبنى إليه، أغوص فيه، أحتك بحوافه الخشنة، أتمدد بداخله، من السقف وحتى حافة الفراش، ثم تطبق علىّ خشونة شقيه..» (الذى لم يأت بعد-٩٢) فلايتعدى المكان شقاً فى جدار لكنه كاف لكى تتوقع فيه الراوية كما يحدث لشخوص المجموعة حين يركضون إلى داخل غرفهم، إلى داخل أنفسهم احتماءً من الآخر الذى سرعان ما يصيبه اليأس: «قررت أن أتركه يجرع وحدة أيامه وحده، لوحدته التى أرادها...»(تقصى أثر ميت- ٤٥).

هكذا تصب قدرية الوحدة والانفصال



فى «حدث سراً» لأمينة زيدان فى عالم المدينة المتباعدة الدانية رغم كل شئ ويظل الآخر لغزاً محيراً لايدانيه سوى لغز الكتابة ذاتها، والتى ربما تعد فى مستقبل الكتابة «النسوية» بمزيد من الإبداع والقدرة على فك رموز الواقع بدلاً من اثقاله بالرموز.

نقد

"بيضة النعامة":
تحرير الروح بالجسد

ماجد يوسف

لم أقرأ شيئاً من قبل لهذا الكاتب اللافت رؤوف مسعد قبل روايته الفذة "بيضة النعامة".. وتبدو "بيضة النعامة" وكأنها "بيضة الديك" بالنسبة لمؤلفها الذى استغرقت الرواية حياته "كتابة" .. أو استغرقت حياته الرواية (موضوعا) كما يبدو جليا من قراءة العمل.

ومع أنه يشير فى ثنايا روايته إلى كتاب سابق آخر عن السد العالى أنجزه بالاشتراك مع صنع الله إبراهيم وكمال القلش فى الستينيات.. إلا أننا نفهم أنه لم يكن كتابا إبداعياً.. أو روائيا.. وأنه ربما كان نوعا من الكتابة التسجيلية عن مرحلة وحلم ورجال.. وهو كتاب لم يصادفنى ولم أقرأه بطبيعة الحال، وإن كان وجوده لاينفى - بل يؤكد - أن هذا العمل الروائى الأخير (أقصد الأول) هو بمثابة (بيضة الديك) بالنسبة لصاحبه بمعنى أنه عمله الأساسى والفريد، وربما الوحيد (حتى الآن على الأقل)! ورؤوف مسعد فى ذلك يشابه الكثيرين فى تاريخ الآداب العربية والأجنبية الذين أخذوا قيمتهم ونالوا شهرتهم من عمل واحد وحيد كان جماعا لتجربتهم، وخلاصة لخبراتهم وبلورة لحياتهم وتكثيفاً لما يمثله وجودهم كله، أو لمعنى هذا الوجود .. فى نص.. أو فى نوع معين من الكتابة.. اختار المؤلف - هنا - أن يسميه "رواية" .. وأفضل أن

أسميه (نصا) فحسب .. لأنه مليء بالأشكال الكتابية المتعددة.. من الخواطر .. والمذكرات .. واليوميات .. والتعليقات السياسية.. والتحليلات الاجتماعية .. والاشارات التاريخية .. إلخ، بالإضافة - طبعا وأساساً - إلى تقنيات الرواية التقليدية من السرد ، والحكى، والوصف ، وتحليل الشخصيات ، والحضور الواضح للمكان، والتحديد الدقيق للزمان ، والوعى الصاحى جداً بالحدث المتنامى، والمتصاعد، والمتطور .. زمنيا.. ومنطقيا.. إلخ.

هل أوشك أن أقول أننا - جوهريا - بإزاء عمل تقليدى جداً من ناحية الشكل؟.. ولكن كيف يتسق قولى بالتقليدية مع إلماحى إلى أنه ربما انتمى إلى شكل من أشكال الكتابة عبر النوعية - كما يسميها إدوار الخراط - تلك التى تخترق الصفاء النوعى للجنس الأدبى المستقر لتضم فى إهابها العديد من خصائص وسمات الأنواع الأدبية والكتابية الأخرى .. خصوصا مع تسليمى الآنف بأن العمل مليء فعلا بالأشكال الكتابية المتعددة .. إلخ؟!

وهنا أصل إلى معضلة هذا العمل البنائية كما انعكست فى حسى وذائقتى أثناء عملية القراءة..

.. أظن أن هذا العمل الذى استغرقت كتابته سنوات طويلة من عمر كاتبه باعترافه هو نفسه.. احتشدت له عبر هذه السنوات الطوال العديد من لحظات (النوايا الكتابية) التى كانت تقطع شوطا طويلاً أو قصيراً قبل أن تتوقف، لتعاود المحاولة بعد حين يطول أو يقصر .. وأظن أن هذه (النوايا الكتابية) كانت تنطلق فى كل مرة من أفق كتابى مغاير.. فالاحتشاد والتهيؤ لكتابة (يوميات) مثلاً.. يختلف عن احتشد وتهيؤ لكتابة (مذكرات) .. فبينما تلاحق الأولى الأحداث اليومية المباشرة فى طزاجتها وسخونتها وصحيانها، تعول الثانية على الذاكرة لحد كبير التى أصبحت هناك مسافة ما بينها وبين الحدث.. وهما معا.. يختلفان عن تهيؤ مغاير يمتلىء بشهوة القص ورغبة الحكى .. بل أتصور إذا مددنا الخط على استقامته أن كل حالة من هذه الحالات الكتابية، أو المنطلقات الكتابية تستدعى لغة مختلفة، ونقاط ارتكاز متغايرة، ومنطقا سرديا مختلفا.. وبالضرورة حضورا مباينا فى كل مرة أو فى كل حالة لإحداثيات الزمان / المكان. وطبعا ليس هناك مشكلة على الإطلاق فى تراوح النص الروائى بين العديد من الأشكال والأنواع الكتابية.. بل إن هذه الخصيصة أصبحت سمة من سمات الكتابة الروائية الحديثة والمعاصرة..

ضجرا وملا من الشكل التقليدى الذى استنفذ نفسه مرات ومرات..

ولكن على أن يسرى هذا القصد البنائي أو هذا الوعى المعمارى سريانا خفيا وطبيعيا فى نسيج النص.. حتى لتوشك صنعته أن تختفى فى سلاسة جريانه، وعمارته لاتبين فى رهافة وحساسية نسجه. والأهم أن يدخل الكاتب لعمله - إبتداء - بهذه الفكرة أو تلك عن التصورات البنائية العامة، والرؤية المعمارية الشاملة ، والنية التشسكيلية المبيتة (إذا جاز التعبير) لتشييد النص على نسق أو أنساق خاصة، ومن ثم النظرة البانورامية المحيطة - إبتداء - بالعمل فى كليته .. حتى وإن اعتورت هذه الكلية المبدئية تجليات والتماعات غير متوقعة أثناء الكتابة.

أما فى حالة رؤوف مسعد، فلقد أعطانى النص انطباعا مؤكدا بأن الجزء (المذكراتى) فى العمل.. كُتب منفصلا طول الوقت عن الجزء (اليومياتى) .. عن الجزء الخاص بوقائع السجن مثلا.. عن الجزء (الروائى).. إلخ..

وأنه تم تضفير هذه الأجزاء، على طريقة "الكولاج" التشكيلى أو المونتاج السينمائى - فيما بعد - تضفيرا (خارجيا) .. يداخل بين هذه الأجزاء بعضها وبعض طول الوقت.. ربما لتعطى هذه الحيلة (المكشوفة) فى النهاية مذاقا حداثياً ما.. مترتبا على تداخل الأزمنة.. والتقاطع الثلاثى للأحداث فى مفارق النص بين الماضى والحاضر والمستقبل.

وهنا مأزق الكتاب فى الحقيقة - من وجهة نظرى على الأقل - فلقد ظل هناك حس مؤكد وضاغط طول الوقت (بالتعمد الميكانيكى) لهذا النهج، و(الاصطناع) البنائى المتجاور المرصوص لوحدات الكتابة برغم ما احتوته كل وحدة بذاتها من شحنات إبداعية عالية وشديدة الدفء والتأثير.

وأتصور أن هذا المأزق نبع من أن هذا الحل التقنى (النهائى) (المعمول) لم يكن مطروحا من البداية فى وعى المؤلف الذى أنجز وحداته الكتابية الأساسية خالى الذهنى تماما من حل كهذا قد يجمع بينهما فى النهاية.. وبرغم ذلك.. فأنا لا أدين هذا النهج نفسه فى حد ذاته ، وإنما فقط أدين ما شعرت به.. من أنه لم (يطبخ) جيدا.. وظل فى نتيجته النهائية - على الأقل فى أجزاء كثيرة منه - نيئا .. فجا .. لم ينضج بالقدر الكافى .. ولم يصهر تلك الوحدات الكتابية فى إطار كلية بنائية شاملة وواحدة ومتضامة على المستوى التقنى والمعمارى.. ولذلك ظلت العلاقة بين الوحدات الكتابية الأساسية للنص أقرب إلى حاصل الجمع بما يعنيه ذلك



من تجاورها، منها إلى حاصل ضرب بما يعنيه ذلك من تمازجها عضوياً معا.

* * * * *

ولكن إذا تجـــاوزنا عن هذه الملاحظات الفقهية الهينة فى نهاية الأمر فلابد أن نعترف فورا أننا بإزاء عمل فذ فى تاريخ الكتابة الإبداعية العربية ليس لجرأته فى اقتحام المناطق المحـــرمـــة، كل المناطق المحرمة بلا استثناء فليس فى هذا الاقتحام للمحرمات كلها أو بعضها فى حد ذاته جديداً.. بل لعلنا نعرف أمثلة كثيرة على ذلك، خصوصا فى السنوات العشر الأخيرة في الشعر والقصة والرواية .. ليس هذا إذن هو مناط القيمة فى هذا العمل ، وإنما أتصور أن مناط هذه القيمة هو فى تلك التجربة الثرية والعميقة والمعقدة الأدوار لتحرير الروح عن طريق الجسد.. تلك الخبرة المؤلمة التى لم تجد ما تؤمن به حقا وتراهن عليه أبدا ، وتعول عليه قيميا ووجوديا وحياتيا .. سوى اجسد .. تجربة الذات الإنسانية البصيرة التى شرختها ازدواجية التجربة الدينية وشكلانيتها، وأحبطها خواء تجربة الانتماء الأيديولوجية والعقائدية وهشاشتها، ومزقتها التناقضات الفادحة للتجربة السياسية والاجتماعية .. ولم تعثر على حريتها الحقة فى كل هذه المحاولات المتتابعة للانتماء والوجود والتحقق .. لا فى العائلة ولا فى الدين ولا فى الحزب .. ولم يكن ثمة يقين يمكن الركون إليه فى هذا الإفلاس التاريخى المتتابع الذى اقتضى سنين العمر .. إلا يقين الجسد.. واليقين بالجسد .. والجسد وحده .. هذا اليقين الخاص واللصيق والمؤكد .. هذا الجسد الذى حاول أن يمارس تحققه ووجوده وإنسانيته عبر كل أنواع الحصار المضروبة حوله، وكل صنوف القهر الواقعة عليه .. دينيا ، واجتماعيا ، وسياسيا ، وفكريا .. إلخ، وناضل من أجل حريته فى المكان بالسفر .. ومن أجل حريته فى الزمان بالعلم والمعرفة .. والأهم بالكتابة .. ومن أجل حريته فى الوجود والحياة والكينونة عبر / ومع / ومن خلال / وفى أجساد الآخرين والأخريات! الذين شاركوه - بدرجات مختلفة ومن زاويا متعددة وعلى مستويات متباينة - شتى أنواع الحصار المضروب حوله ، وتقاسموا معه - بشكل أو بآخر - كل المسارات الواقعة عليه وعلى إنسانيته!

كأنى بالكاتب يقول لنا.. لم نعد نملك إزاء هذا القهر المركب المتعدد المستويات إلا أجسادنا نمارس بها / ولها/ ومعها/ وفيها حريتنا وإنسانيتنا..

ففى مواجهة السجن كان الجسد معادلا للحرية المفقودة..

وفى مواجهة القهر الاجتماعى كان الجسد ساحة البراءة والتحقق.

وفى مواجهة الكبت الغائلى والارعاب الدينى كان الجسد منطقة محررة من كل ذلك..

وفى مواجهة الحرب والموت والاحتلال الإسرائيلى - فى بيروت مثلا كان الجسد مكافئا للحياة والمقاومة وغريزة البقاء فى ذروة الخطر والتهديد بالفناء والإبادة والعدم.

وبرغم ذلك، لاتنتمى هذه الكتابة إلى الكتابات (المكشوفة) فى أدبنا العربى بقدر ما تنتمى إلى الكتابات (الكاشفة) .. هنا تشريح للذات بلغ درجة عالية من الأمانة والموضوعية والتجرد عن الاعتبارات والمواضعات والأعراف الاجتماعية التى لازالت تكبل الغالبية العظمى من كتابنا وأدبائنا حتى المجيدين منهم .. هنا تحطيم عمدى شجاع وتعرية فادحة لكل الجروح والقيوح والعورات التى مارسناها جميعا بشكل أو بآخر ، ووقعت وقوعا مؤكدا فى صلب خبراتنا فى مراحل مختلفة من حيواتنا.. ولكن هناك دائماً مؤامرة صمت بإزائها .. هناك دائماً ما يشبه الاتفاق غير المكتوب وغير المعلن على إخفائها ودفنها وإهالة تراب الأعراف والتقاليد والاحترام الشكلى الخارجى الزائف عليها.

رؤوف مسعد يمسك مبضعه بجرأة غريبة ليجوس فى داخله/ داخلنا كاشفا عن تلك الجروح المتعفنة ، وعن الأغوار المتقيحة ، وعن الأعماق المتجيفة، وعن الجثث المنتفخة فى داخلنا التى نحملها ونمضى بها كاللعنات الأبدية التى لا مهرب منها ولافكاك.. وبقدر جرأته فى فعل ذلك.. بقدر ما نشعر بأننا نتنفس عبر رحلتنا مع الرواية هواء أكثر نقاء وأننا نزداد خفة وانطلاقا برفع هذه الأعباء الفادحة عن كواهلنا وأرواحنا .. نعم .. هذه كتابة تحررك من الداخل، وتجعلك أكثر التصاقا بجوهرك الإنسانى الحقيقى فى قوته وضعفه بلا مكياج ولانفاق.

* * * * *

تنبع أهمية هذا العمل - فى رأيى - كذلك .. من امتلاكه لخصيصة مهمة فى كل أدب إنسانى عظيم.. هو قدرة البطل على حمل دلالاته الحقة الكاملة كإنسان فرد تعين له سماته الخاصة وملامحه المعينة وتميزه الإنسانى وحياته المتجسدة العضوية الممتلئة بالوقائع والأحداث والملابسات والهموم والانكسارات .. إلخ، وقدرته فى نفس الوقت وبنفس الدرجة.. على تقديم نموذج كامل على مستوى أكثر تجريدا للإنسان العربى - فى عهود التحرر من الاستعمار الذى دفعت الأجيال ثمنه غاليا! - المصادر والمذل والمهان والمقهور والمهدر الإنسانية فى ظل

حكوماته (الوطنية) وأنظمته العربية (اللاديمقراطية والديمقراطية جداً على حد سواء) ! "بيضة النعامة" - باختصار - تقدم لنا.. كتابة جديدة وجريئة وجميلة، تضيف إضافة (كيفية) لا يستهان بقيمتها فى تاريخ الرواية العربية الحديثة .. وتحتل مكانها - عن ثقة واستحقاق - فى جدارية الإبداع المصرى والعربى المعاصر.



"ماما أمريكا":
عندما تحطم الوهم

وفاء كمالو

تنتمي مسرحية "ماما أمريكا" لمهدى يوسف ومحمد صبحى إلى الكوميديا الراقية حيث ابتعد العرض عن خلق عوالم زائفة يهرب إليها المتفرج ويغيب وعيه، واقترب من تلك اللحظات التى يتكشف فيها وعى جديد للمتلقى ليصبح أقدر على إدراك ما يدور من حوله على حقيقته.

عندما يرتفع الستار يخطف أبصارنا نموذج متقن لتمثال الحرية فى عمق المسرح.

يتغير الديكور سريعاً ويتحول إلى منزل عائلة (منافع) نعرف أن الأب: مات منذ أيام قليلة وترك للأبناء وصية الأبنة "عفاف" (ألفت إمام) امرأة مهزومة ، مطلقة ، تعيش الاغتراب والتمزق والقهر والاستكانة، وفقد الزوج والأب هو انهيار لعالمها الخاص والعام ومواجهة يائسة لعالم لايعترف بها فى مجتمع أبوى متخلف.

من خلال دموعها تتكلم مع أخيها "علام" شعبان حسين" مدرس التاريخ الهارب دوماً إلى عوالم غيبية بعيدة لايفارقه الدخان الأزرق،

أما الأخ الثانى "عذاب" "مجدى صبحى" فهو شاب فى مقتبل العمر يستطيع مواجهة الحياة لكنه شخصية اتكالية بلوز بهروب من نوع آخر.. إذ يدعى أنه مصاب بكل الأمراض المستعصية ويظل طريح الفراش.

وهناك نموذج عكسى يمثله الأخ الثالث.. "عاشور" (رياض الخولى) الشاب المتدفق بالحياة والحيوية والقوة.

ونسمع طرقات على الباب تعلن قدوم "عبود" ، "محمود أبو زيد" أكبر الأخوة، رجل أعمال - يدعى التقوى والورع والتدين، يمتلك ثروة طائلة ، متزوج من ثلاثة نساء، له الكثير من الأبناء لكنه مشغول بإعداد العش الجميل للزوجة الرابعة، يعيش أسير ذاته.

يتدفق حديث الأخوة فهم ينتظرون فتح الوصية لكنهم يترقبون عودة (عايش) "محمد صبحي" الذى يصارع أمواج الحياة العاتية، يدرك تماماً أنه المسئول عن أخته المطلقة وعن الأخ المريض، والبلطجي، والمدرس المدمن الذى فقد عمله. أمام هذا الضياع المخيف كان من المستحيل أن يظل طالباً بكلية الحقوق ، حيث أجبرته الظروف على العمل فى أى مجال يحصل منه على النقود، فهو فى الصباح عامل بالصرف الصحى، وفى الظهيرة سائق، وفى المساء طبال بالكباريهات. وبلا ضجة مفتعلة ودون أن يدرى اخوته ، ضاعت منه الحياة. وحتى تكتمل دوائر الحصار نعلم أنه قد تزوج من سيدة مطلقة لها أربعة أبناء لكنها سرعان ما تموت ليصبح هو أباً فعلياً لهؤلاء الأطفال.

ويصل عايش إلى منزل أسرته ، يلتقى الجميع - يتواجهون وتتضح الحقائق الغائبة، "عبود" يهاجمه ويتهمه بالانحلال لكن "عايش" يؤكد له أنه كثيرا ما رآه فى الكباريهات يلقى بنقوده تحت أقدام الراقصات.

هذه هى صورة عائلة "منافع" التى تعيش واقعا قاتما محبطا هم فيه أسرى التخلف والضلال، ويتجه كل منهم للبحث عن قوة وهمية يحتمى بها وأخيراً يصل المحامى وتفتح الوصية بحضور الجميع، يعلم الأبناء أن الأب الراحل كان يمتلك خمسمائة فدان - الوثائق الرسمية تؤكد ذلك - الأب حدد نصيباً لكل فرد - تتقافز السعادة على وجوه الجميع، فقد أتى زمن الأمانى السهلة، ثم ينتبهون إلى صوت المحامى الذى لايزال يقرأ آخر سطور الوصية حيث يوصى الأب أبناءه بضرورة استعادتهم لأرضهم التى اغتصبتها عائلة (الشفاط).

أما باقى الممتلكات فهى ذلك البيت القديم المرهون الذى يقيمون فيه، وقد كتبه الأب باسم "عايش" ليعمل على استرداده، والسيارة المتهالكة للجميع.

ضاعت الأحلام السهلة، وأصبح على الجميع أن يواجهوا التحدى.

وتبدأ المنازعات الحادة، الأخوة يريدون بيع العربة - الشيء الوحيد الذى يمتلكونه جميعاً - وبالفعل تعرض السيارة للبيع.. وتأتى سيدة الأعمال "أميرة كامل" (هناء الشوربجى) لتشتريها.ثم يأتيهم النبأ الحزين.. لقد

احترقت سيارتهم والفاعل مجهول. وكان الحادث بالطبع من صنع رجال السيدة (أميرة كامل الشفاط) التى لايعرف الأخوة عنها شيئاً سوى أنها مليونيرة.

فى الموعد المحدد تأتى "أميرة" التى تعى جيداً اخطورة اتجاه "عايش" إلى القضاء لحل نزاع الأرض المغتصبة.

ويحدث لقاء جذاب شديد التدفق والثراء.. كوميديا الموقف تعمق التناقض بين حياتين، تفجر التساؤلات الساخرة وتلهث وراء الاجابات الحائرة.

لايزال الأخوة يبكون على ضياع السيارة.. لكن "علام" . مدرس التاريخ يؤكد لهم أن الأندلس قد ضاعت، والقومية العربية ضاعت، والقدس ضاعت.. ويعود ليردد واندلساه..

وتقرر السيدة أن تكشف وجودها الأنثوى لإغراء "عايش" وتطلب منه أن يؤجر لها الدور الأسفل من منزلهم ليكون مقراً لجمعية حقوق الحمير في العالم، ليتمكن من استعادة البيت المرهون ويوافق على كتابة عقد إيجار لمدة ثلاث سنوات قابلة للتجديد، وبواسطة حقوق الحمير سيتمكن عايش من أن يوفر لنفسه وأخوته وأولاده حقوق الإنسان.

وعند التوقيع على العقد يكتشف "عايش" أن "أميرة" هى ابنة عائلة "الشفاط" التى اغتصبت الأرض، ومع ذلك يتم المشروع. لكن القضية لاتزال منظورة أمام القضاء.

يصبح عايش مديراً للجمعية كمحاولة لاستقطابه والسيطرة عليه. ثم يصدر الحكم فى قضية الأرض لصالح "عايش". هنا ينتفض "شومان" "عبد الله مشرف" ابن عم أميرة ويرفض التسليم بالحكم ، فوجوده المشبوه يجب أن يظل مزروعاً فى قلب أرض "منافع".

ويتعاهد الأخوة على مواجهة أميرة وشومان أو أمريكا وإسرائيل على المستوى الرمزى، لكنهم سرعان ما يختلفون وتفرقهم الأهواء والمصالح الشخصية.

وتقرر أميرة أن تتزوج "عايش" على أن تجبره بعد الزواج على كتابة توكيل لها يمكنها من التصرف فى كل الثروة والممتلكات. وفى ذات الوقت تتآمر مع "شومان" على تحويل عايش إلى مخ بشرى مشوه، مرتد إلى مرحلة الطفولة الأولى ليصبح مسلوب الوعى والإرادة، والوسيلة هى استخدام عقار يدعى H.H.

وبأسلوب العزف على أوتار الغريزة، والرغبة فى امتلاك قوة جنسية عالية يستطيع شومان اقناع "عايش" باستخدام العقار. ويتم الزواج - الذى

اعتبره "عايش" وسيلة لاسترداد الحق المسلوب - وتأتى الليلة الموعودة ويفشل الزوج فشلاً ذريعاً. ينهار أمامها كرجل .. وفى الصباح تتحول "أميرة" إلى امرأة أخرى، شرسة حادة، تمارس تسلطها وساديتها دون مواربة.. وتطلب منه أن يلتزم أسلوب الطاعة وتنفيذ كل الأوامر. وسرعان ما يدرك الزوج أبعاد المؤامرة ويعرف حقيقة حقن H.H، فيتوقف عن استخدامها دون أن يخبر زوجته - لينجو من براثن التخلف العقلى والوعى المستلب.

فى هذا الإطار الكوميدى بأحداثه البسيطة ظاهرياً الدالة المركبة - على المستوى الأعمق - يعايش المتلقى تلك الأوضاع التى ترسمها السياسة الدولية لبلداننا.

تظاهر عايش بأنه قد أصيب بالتخلف العقلى فيتحول إلى طفل عنيد مشاغب، وتحاول أميرة أن تأخذ توقيعه على التوكيل العام لكنه يختفى وراء طفولته المتخلفة ويراوغها.

وفى مشهد شديد البلاغة تحاول "أميرة" أن تلقنه الكلمات ليقول .. ماما أميرة .. لكنه يردد .. ماما أمريكا.

نعم.. أصبحت أمريكا سيدة العالم .. ولكن مؤقتاً، فنظامها الاقتصادى المهيمن عالمياً ، يجرى حالياً فى مدار التفكك والانهيار.

يتوازى العبث الرأسمالى فى واقع البشر وفى فكرهم ورؤاهم مع عبث أميرة فى واقع عايش ووجوده المحطم حيث تتقاطع الدلالات حين تقرر "أميرة" أن تسافر مع عايش إلى أمريكا لعرضه على الجمعية كحالة نموذجية تؤكد فعالية العقار، وهناك أمام تمثال الحرية يقف "عايش" ليلهو كطفل صغير - فهو مازال يدعى التخلف العقلى - وتقرر أميرة أن تتركه وحده هناك ليضيع وتأتى اللحظة الفاصلة، حين يخلع الرجل قناع التخلف والردة والتزييف ، ويعلن لزوجته وللعالم أنه مازال إنساناً يمتلك وعيه وإرادته وأنه مدرك لأبعاد وجوده.. ويطلق أميرة.. فالحياة بينهما قد انتهت.

تتزامن كلماته الأخيرة مع تحطيم تمثال الحرية الذى تتناثر أجزاؤه شظايا.

كان ديكور "حسين العربى". وأعمال النحت "لمحمد أمين" والتشكيلات الضوئية والسمعية ، قد دفعت جميعاً بالعرض فى اتجاه بلورة رؤيته الفكرية، وقد استطاع المخرج أن يحيل الرموز إلى وجود حى متدفق يبعث توترا نابضاً ، لذلك اتسم ايقاع العرض بالسرعة والحيوية.

أما الأداء التمثيلى، فقد كان فريق العمل بالمسرحية على درجة عالية من النضج الفنى والوعى بقدسية المسرح ولم يلجأوا إلى الإسفاف أبداً.

استطاع مهدى يوسف، ومحمد صبحى: بالكلمة والحركة، بالفكر ولغة الجسد، أن يصنعا مسرحاً حياً يدافعان فيه عن إنسانية الإنسان.

تواصل

باسم الألم النازف مني

الأستاذة الكاتبة الكبيرة فريدة النقاش
كل عام وأنتِ بخير

باختصار

السرير يرفض جسدى.. الشوارع تنظر لى بعطف.. هناك ذئاب فى الأتوبيس لم ترحمنى وهناك قليل من الملائكة تأخذ بيدى - هناك وجع فى قدمى لم ينم طوال الليل.. هناك علاج فى الاجزخانات ولم أجد النقود.. هناك الله ينظر لى من السما باحتقار لأننى أعبد أمانى.. فأنزلنى على هذه الأرض بوجعى لكى تتعظ الناس.. هناك أنا أمتلك قلبا لم يمتلكه نبى من قبل كل أصدقائى لملائكة العذاب تنهش قدمى.. هناك ذئاب المؤسسات الحكومية تطلب منى اعترافا على ورق بأننى مطحون ولا أمتلك قوت يومى رغم أننى اعترفت بذلك شفاهياً وتحملت ألم اعترافى.. هناك أنقى إنسان يمنع خبر مرضى فى الجرنال وهو أستاذنا صبرى موسى.. هناك محمد آدم صديق عمرى يتركنى للمؤسسات الحكومية وكأنه لايعرفنى رغم العيش والملح والسكر فى بارات مصر

سيدتى الفاضلة:

أنا موافق على أن أطرح كرامتى أرضاً وأعلن عن فقرى فى الجرايد ولكن أرجوك لمن أعلن إلى إخوانى وزملائى

مثقفى جمهورية مصر العربية إلى كل شيوعى حر شريف وليس إلى ذئاب يمتلكون ملايين الجنيهات على صدورهم

سيدتى الفاضلة...

أقسم لك بوجعى كل دقيقة تفوت على وجعى ما بالك والأيام دهور، أقسم لك بوجعى أن الجبلاوى لم يتركنى فى حالى ولو تغلبت على جبنى الشديد لحظة واحدة لانتحرت فيها.. وهذا لايعنى بأننى ضعيف ياسيدتى، لا، قولى فى ندائك أنى زميل يتألم أغنى الأغنياء بمفرداته وأفقر الفقراء لم يمتلك مليما، ويكون هذا النداء إلى إخوانى المثقفين الذين يتألمون فى الحياة مثلى.

أستاذة فريدة

جميلك لن أنساه وأنا أرتاح لك كثيراً لأننى سمعت عنك الكثير من أصدقائى وأنا أكتب لك هذا لامن أجل أى شىء فالموت فى عنق الأحياء قبل أن يكون فى عنقى ومن أجل هذا أنا لن أجامل مخلوقا على الأرض، وسلامى سوف يكون بداية حياة جديدة بيننا ولك خالص شكرى وتقديرى ولك أيضاً هذه القصيدة.

سعدنى السلامونى

١٩٩٥/٢/١٣

هـــــروب

سعدنى السلامونى

لمـا المـرض إللى فى رجلى كـان بياكلنى

أتمنيت أهرب من جسمى

وأدخل جسم الواد الطفل الواقف على باب الشارع

أحن على النسوان إللى تِشلنى

ألمس شفايفهم بصباعى وأموت م الضحك

أجرى على أختى المخطوبه وأهرب فى هدمها

أركب أتوبيس الصبح الزحمه وأشب على الكرسى

أشتم فى الدولة وحاكمنها

وف القومية العربية

وف كتّاب المقالات اليومية

وف آخر درجة سلم حالعن صدقاتى

....

وأفتكر أمبارح

أنا وعِيال الرحبايه

لما رمينا طيارتى

وقعت أسيب لها فى الخيط.. وأسيب وأسيب

كانت عاليه

أعلى من أمريكا
ومن كل الوطاويط الطايره
وانقطع الخيط
وقعة من عينى على الأرض.. فتافيت
فتافيت
....

وأقعد والم تراب
أبنى غيطان وجنينه وساقيه وقلة
ميه
ونجوم وقمر وسما
وفلاحين مغروزين فى الطين
للصبح
وأجيب تلت عيال مايفهموش أقعدهم
ع الكراسى
وأسمينى الجبلاوى
وأقعد وأفتكر
الوجع إللى نايم فى حضنى
والسنين الهربانين
وإللى ماشين ع العجين مالخبطوه
والرسام إللى بيرسم
حقن
وعلاج على الملايات مدلوق
ومشرط
والجسم إللى هربان م المرايه
الممدود
ومحطه
وقطر طويل
وآخر عربيه إللى بتهرب م اللوحة
وتدوس الخلق

١٩٩٥/٢/٣

السنة السوداء مثل كل السنين التى أنجبت سنة ١٩٩٥



تواصل

«أولاد حارتنا»:
بين النقد الأدبى والقرصنة

تزامن الاهتمام الكبير الذى لقيته رواية نجيب محفوظ المصادرة «أولاد حارتنا»» مع محاولة اغتياله فى أكتوبر ١٩٩٤.

ولرواية «أولاد حارتنا» تاريخ:

نشرت الرواية على حلقات فى جريدة الأهرام ولم تتعرض ولم يتعرض صاحبها للنقد أو اللوم أثناء النشر. وفى عام ١٩٧٧ صدر قرار بمصادرتها ولم تصدر فى كتاب عن أية دار نشر مصرية حتى الآن (صدرت في عدة طبعات بيروتية). عندما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٨٨ تذكر الجميع راوية «أولاد حارتنا» واستند عليها أحد المشايخ (عمر عبد الرحمن) عندما أصدر فتواه بتكفير نجيب محفوظ.

وهذه هى الفتوى التى انطلق منها الإرهابيان اللذان حاولا طعن نجيب محفوظ... وبعد محاولة الاغتيال تذكر الجميع «أولاد حارتنا» مرة أخرى وتسابقت دور النشر والصحف لنشرها وكتب الجميع عنها: المتخصصون وغير المتخصصين وإن كان غير المتخصصين أكثر، فمعظم ماكتب عن «أولاد حارتنا» لايندرج تحت تعريف النقد الأدبى... والأهم من ذلك أن مفهوم النقد الأدبى غير واضح بالمرة لدى غالبية القراء وبعضهم من دارسى الأدب فهو مختلط بمفاهيم مثل «الوصاية».. «الإرشاد».. «التوضيح».. فمازال البعض يرى أن عقل القارىء المصرى يجب أن

يكون تحت الحراسة ويجب أن يختار له الناقد/ الرقيب (وخاصة إذا كان يتبع موسسة دينية) ما يقرأ وما لايقرأ. وإذا اتفق أعضاء إحدى المؤسسات التى لاتعنى بالأدب مطلقاً ولاتضم اياً من المتخصصين فى الآداب أو الفنون أن عملاً بعينه يجب ألا يطلع عليه القارىء المصرى تكون النتيجة هى مصادرة هذا العمل الأدبى أو هذا الفيلم ويظل عقل القارىء المصرى تحت الحراسة وتظل قدرته النقدية ضيئلة وعديمة الفائدة، فالقدرة النقدية للعقل البشرى لاتنمو إلا من خلال حرية القراءة والتفكير والكتابة والإبداع. ومصادرة أى عمل أدبى هى مصادرة لهذه الحريات جميعاً، فهى مصادرة لحق الكاتب فى التفكير والإبداع ولحق القارىء فى الإطلاع والاستمتاع والقبول أو الرفض، وهى أيضاً مصادرة لحق شعب بأكمله فى أن ينمى قدراته النقدية ولا أعنى بذلك القدرات النقدية اللازمة للنقد الأدبى فقط ولكن أعنى القدرات أو المهارات النقدية المستخدمة فى الحياة بوجه عام، فالعقل الناقد وحده هو العقل الذى لايكتفى بأحكام وأقاويل وآراء الآخرين وإنما يصل إلى قناعاته هو المستقلة. هذا هو العقل الحر المفكر الإيجابى المبدع، وهذا هو العقل الذى يقيم الحضارات ويحمى الحريات ويرفض الانحناء أمام قوى الإرهاب والمنع والمصادرة ويستطيع أن يقول لا فى وجه من يضربون أعماق مصر ويمزقون الوطن.

ولكن يبدو أن هناك من يريد سلب مصر أى فرصة لافراز وتربية مثل هذا العقل الناقد. إن معظم ما يكتب الآن عن «أولاد حارتنا» ليناقش ما إذا كان الكاتب كافراً أم لا ما هو إلا عملية قرصنة ضد الأدب والإبداع والحرية وضد عقل القارىء المصرى ولنتذكر أن الكتابة عن الروايات هى من صميم اختصاص نقاد الأدب فقط.

نجلاء أبو عجاج

معيدة بقسم اللغة الانجليزية وآدابها

كلية الأداب جامعة الإسكندرية.

الأستاذ عبد المنعم موسى: أدوات الحرية» كتابة ساخرة تعلق على الأوضاع العامة وتنتقدها ولكنها لاتحتوى على عناصر القصة المتكاملة من تفاصيل منتقاة ينشئ الكاتب علاقات فيما بينها بحيث تصل للقارئ حالة أو رؤية للعالم يستطيع المتلقى أن يميز بوضوح بينها وبين الحالة التى تحدثها المقالة أو الخطبة السياسية أو المعادلة الرياضية وهو مايمكن أن نسميه بسحر الفن وقدرته على إثارة الخيال ومخاطبة الوجدان ونقل المرسل إليه أو القارئ لحالة إنسانية جديدة تتأسس على التكثيف الشديد للغة هى قادمة من الحياة لكنها ليست بالضبط لغة الحياة. كما أن القصة رغم أنها تنقل عن الحياة بعض وقائعها وتفصيلاتها إلا أنها تقوم بإعادة تركيبها بحيث تنتج العلاقات الجديدة بين المفردات هذه الدلالات التى سيكون بوسع القارئ استخلاصها، وكلما تعددت الدلالات كلما كان النص أغنى وأكثر تركيباً.

إن «أدوات الحرية» هى مقالة مكتوبة بطريقة ذاتية تشابه المذكرات أو اليوميات.

* الصديق «الكط بوسلهام» - المغرب: مقالك عن مسرحية «يوم من هذا الزمان» لسعد الله ونوس ليس نقداً مسرحياً ولكنه ترجمة لمعانى النص كما لو أنه مقال تربوى أو أخلاقى خاصة أن بعض أحداث المسرحية تقع فى المدرسة.

كذلك فإنك وصلت حتى فى قراءتك للمسرحية كمقال إلى نتيجة جانبها الصواب من قبيل «إن هذه القضايا والمشاكل التى تطرقت اليها المسرحية لاتخص مجتمعاً معيناً.. بل إنها تعبير صادق لواقع (والصحيح عن واقع) كثير من المجتمعات المعاصرة..» ففى كل المجتمعات هناك مشكلات وقضايا مثارة دائماً لكن الفن هو تحديداً روح الخصوصية. ولأنك لم تتعامل مع المسرحية كعمل فنى أفلتت منك هذه الروح..

نقد المسرح لاينهض على المقولات ونقائضها ولكن على البناء بشكل أساسى والعلاقات المتشابكة بين عناصره، وكيف يفضى هذا إلى أفكار ووعى ورؤية للعالم.

بوابة الحلوانى فى دكان الزلبانى

صلاح عيسى

لعل السيناريست "**محفوظ عبد الرحمن**" هو الوحيد بين كتاب الدراما التليفزيونية العرب المؤهل تأهيلا حقيقيا ، لكتابة الدراما التاريخية، ففضلا عن موهبته الدرامية ودراسته فى التاريخ وحبه أياه، واحاطته التامة به، ورؤيته الشاملة والصحيحة له فهو يملك دأبا غريبا على البحث فى مصادره، يقوده للعثور على ما يريد من التفصيلات الدقيقة للحياة فى العصر الذى يكتب عنه - وهى مفردات لايستغنى عنها كاتب هذا النوع من الدراما - مفضلا أن يبذل هذا المجهود الشاق عن أن يستسهل فيتخيلها، ويفقد العمل صلته بعصره وبالتالى مصداقيته. وهو ما يجعل من أعماله نماذج راقية ومتفردة للدراما التاريخية التى تعتمد على الموهبة الخلاقة والبحث الدؤوب. وتنطلق من رؤية شاملة وصحيحة لما جرى فى التاريخ.

ولابد أن هموم العصر الذى نعيش فيه كانت تزحم قلب "**محفوظ عبد الرحمن**" حين اختار أن يعود إلي العقود المتوسطة من القرن الماضى، وأن يبدأ من مشروع حفر قناة السويس - الذى كان بداية تسلل النفوذ الأوروبى إلي مصر - ليتخذ من تلك الفترة موضوعا لمسلسل "**بوابة الحلوانى**"

لنجد أمامنا مشهدا مصريا يكاد يماثل المشهد العربى الذى نعيش فيه اليوم، وليتجول بنا بين تضاريس خريطة سياسية وفكرية واجتماعية للعالم ولمصر، منذ ما يقرب من قرن ونصف القرن: الصراع بين الداعين، إلى الاستقلال والعلم والديمقراطية وبين الذين يسعون إلى إعادة مصر لتكون ولاية عثمانية، بدعوى الحرص على روابطها بمركز الخلافة الإسلامية، وبينهم وبين الذين يتآمرون فى إلحاقها بأوروبا، باعتبار أن ذلك هو الباب الوحيد للتحضر والتقدم من خلال شخصيات تجسد كل تلك التضاريس وتجمع بين الملوك والصعاليك، وبين عتاة الساسة وكبار المصريين وبين الجواسيس والمحابيس، وبين الأكواخ والقصور، بعضها شخصيات تاريخية أو الأخرى متخيلة، لكنها تبدو جميعا كما لو كانت شخصيات حية وحقيقية، تعيد تخليق صورة العصر من خلال شبكة من العلاقات الإنسانية، ربطت بين أسرة من الطبقة الوسطى هى أسرة الحلوانى - التى استولت شركة القناة على جانب من أرضها - وبين كل رموز ذلك العصر. لكن هموم اليوم التى يطل منها "**محفوظ عبد الرحمن**" على مشهد ذلك العصر لم تمنعه من الاحتفاظ له بخصوصيته، ومن الحرص على نسبته لزمنه، فلم يقع فى اغراء توظيف التاريخ فى الاسقاط الفج، على الحاضر ، وهو أسلوب أفسد كثيراً من الفن وكثيراً من التاريخ ولم يعد له مبرر، وتعفف عن توظيفه فى مكاتب الدعاية الحكومية، التى أدمنت فنونها تشويه الماضى لحساب الحاضر، فكان أول عمل درامى - منذ يوليو ١٩٥٢ - ينصف حاكما من أسرة **محمد على**، هو الخديوى "**إسماعيل**" ، لذى لم نره طوال هذه المدة على الشاشة إلا وهو يرقص عشرة بلدى أو يغازل النساء، وهو ما يشهد لمؤلفه بالنزاهة العقلية والاستقامة الفكرية ، فضلا عن مزاياه الكثيرة الأخرى.

أما المصيدة الوحيدة التى وقع فيها - أفضل مسلسلات هذا العام - فهى اصرار المسئولين في التليفزيون على عرضه قبل انتهاء تصوير حلقاته، وعلى الرغم من معارضة المؤلف والمخرج - إبراهيم الصحن الذى ينسج مع المؤلف تلك التحفة الرائعة - اللذين أبديا استعدادهما للتضحية بفرصة العرض فى هيصة رمضان احتراما الحق المشاهد فى أن يرى كل حلقات العمل بايقاع لايقلل من استمتاعه به، لكن أحداً لم يهتم بما قالاه،فكانت النتيجة أن عرض "**بوابة الحلوانى**" فى دكان "الزلبانى".

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096


Bibliotheca Alexandrina
05321155